DUKE
UNIVERSITY

LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Duke University Libraries

https://archive.org/details/sobraniesochinen21ovsi

Ovsianiko-Kulikovskii, D. N.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Sobranie sochinenii

ТОМ II

И. С. ТУРГЕНЕВ

ИЗДАНИЕ ПЯТОЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Гиз. № 3867. Главлит. № 6628. Москва. Напечат. 10.000 экз.

„Мосполиграф“. 1-я Образцовая типография, Пятницкая, 71.

ВВЕДЕНИЕ.

1.

И. С. Тургенев принадлежал к числу наиболее последовательных представителей так называемого «западничества» и вместе с тем был убежденным «либералом старого покроя, п о с т е п е н о в ц е м», как он сам аттестовал себя в известном «Ответе иногороднему обывателю».

Система его общественных и политических идей, определяемая этими понятиями «западничества» и «умеренного либерализма», интересует нас здесь постольку, поскольку ею характеризуется склад ума и самой натуры писателя. Ниже, в главах I-ой и II-ой, мы ведем речь и об уме, и о натуре Тургенева, но нам казалось, что характеристику, там сделанную, необходимо обосновать на более широком базисе. Таким базисом и послужит нам очерк «идеологии» Тургенева.

Общественные понятия Тургенева складывались в ту эпоху, когда еще прочно стояло крепостное право, и важнейшим очередным вопросом жизни и внутренней политики была подготовка эмансипации крестьян. Тургенев принадлежал к числу тех, сравнительно немногочисленных деятелей дореформенной эпохи, которые не только понимали, но живо и болезненно ч у в с т в о в а л и все безобразие и все зло крепостного права. И он, как известно, дал себе «Аннибалову клятву»—бороться с крепостной неволей всеми доступными ему средствами. Об этом он позже (в 1868 г.) вспоминал так: «я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел; для этого у меня, вероятно, не доставало надлежащей выдержки, твердости характера. Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был — крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца—с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя Аннибаловская клятва...» («Литературные и житейские воспоминания». «Вместо вступления»). Отметим здесь указание на то, что Тургенев счел нужным удалиться от «врага», что он не

мог оставаться рядом с ним и т. д. Он удалился на Запад. Это удаление было и фактическим, и, что, пожалуй, важнее, психологическим, идейным. Тургенева, как и других лучших людей дореформенной эпохи, т я н у л о на Запад, подышать другим воздухом, возродиться, поучиться; но еще более их сознанием и чувствами овладевала невольная антитеза России и Западной Европы, при чем решительное преимущество отдавалось этой последней, ибо в ней, несмотря на почти всеобщую реакцию и разные отрицательные стороны жизни, совершалось, хотя бы и медленно, неровно, с остановками, поступательное движение в направлении к лучшему будущему, и уже были завоеваны некоторые гарантии свободы и возможности жить и работать по-человечески.

«Западничество» не значило—предпочтение всего западноевропейского всему русскому. Оно выражало только назревшую потребность и стремление внести в русскую жизнь элементарные начала общечеловеческой прогрессирующей цивилизации, которые были выработаны Западною Европою. Тяготение к Западу было тяготение к общечеловеческому идеалу. «Я бросился,—вспоминает Тургенев (там же),—вниз головою в «немецкое море», долженствовавшее очистить и возродить меня, и когда я, наконец, вынырнул из его волн—я все-таки очутился «западником», и остался им навсегда».

Но «западничество» Тургенева заметно разнилось от «западничества» многих других деятелей, как дореформенной, так, в особенности, пореформенной эпохи. Вот именно это отличие нам и нужно теперь уяснить себе.

Оно сводится, главным образом, к критическому и скептическому отношению к русской действительности, к русскому народу, к нашей истории, ко всему нашему прошлому и нашему—по крайней мере, ближайшему—будущему.

В этом о т р и ц а т е л ь н о м направлении Тургенев доходил иногда до крайности, рискуя прослыть ненавистником и порицателем всего русского, отщепенцем и крайним западником. Всего яснее сказалась точка зрения Тургенева в «Дыме», именно в речах П о т у г и н а, а также в некоторых письмах.—Приведу несколько выдержек.

Потугин говорит: «Да-с, да-с, я западник, я предан Европе; то-есть, говоря точнее, я предан образованности, над которою так мило у нас теперь потешаются,—цивилизации—да, да, это слово еще лучше—и я люблю ее всем сердцем и верю в нее, и другой веры у меня нет и не будет. Это слово: ци-ви-ли-за-ция (Потугин отчетливо, с ударением произнес каждый слог) и понятно, и чисто, и свято, а другие все, народность там, что ли, слава, кровью пахнут... Бог с ними!» («Дым», V).

«....Вы спрашивали меня, какого я мнения о Европе: я удивляюсь ей и предан ее началам до чрезвычайности и нисколько не считаю нужным это скрывать...» (там же).

Как известно, в «Дыме» есть следы или отголоски той размолвки, которая возникла между Тургеневым и Герценом в 1863 году и продолжалась, кажется, до 1866 года. К 1867-му году, когда был напечатан «Дым», друзья-противники почти примирились, и Тургенев, посылая Герцену экземпляр «Дыма», между прочим писал ему: «...посылаю тебе свое новое произведение. Сколько мне известно, оно восстановило против меня в России людей религиозных, придворных, славянофилов и патриотов. Ты не религиозный человек и не придворный; но ты славянофил и патриот, и, пожалуй, прогневаешься тоже; да сверх того и гейдельбергские мои арабески тебе, вероятно, не понравятся,— как бы то ни было, дело сделано». (Письмо от 17 мая 1867 г., из Баден-Бадена).

В другом письме Тургенева к Герцену (22 мая 1867 г.) читаем: «Тебе наскучил П о т у г и н, и ты сожалеешь, что я не выкину половину его речей. Но представь: я нахожу, что он еще не достаточно говорит, и в этом мнении утверждает меня всеобщая ярость, которую возбудило против меня это лицо. Иосиф II говорил Моцарту, что в его операх слишком много нот.—«Keine zu viel», отвечал тот. Я не Моцарт, еще гораздо меньше, чем ты не Иосиф II, но и я осмелюсь думать, что тут «kein Wort zu viel». То, что за границей избито, как общее место, у нас может приводить в бешенство своей новизной».

В следующем письме (от 4 июня 1867 г.) Тургенев говорит о впечатлении, произведенном «Дымом»: «...знаю, что меня ругают все—и красные, и белые, и сверху, и снизу, и сбоку—особенно сбоку. Даже негодующие стихи появились. Но я что-то не конфужусь и не потому, что воображаю себя непогрешимым, а так как-то—словно с гуся вода. Представь себе, я даже радуюсь, что мой ограниченный западник Потугин появился в самое время этой всеславянской пляски с присядкой, где Погодин так лихо вывертывает па с гармоникой...» [1]).

Таким образом, в «Дыме» Тургенев, так сказать, бросил перчатку всем националистам, славянофилам, патриотам всех оттенков, начиная от идеалистического славянофильства, представителями которого тогда были И. С. Аксаков, Н. Н. Страхов, И. Соловьев, и кончая радикальным народничеством, наиболее ярким в то время направлением нашей общественной мысли, основы которого были установлены Герценом еще в 50-х годах и потом разработаны Н. Г. Чернышевским и его сподвижниками. Это радикальное народничество, как и идеалистическое славянофильство, основывалось на идеализации известных сторон или «основ» русской жизни, на которые представители этих направлений возлагали известные упования, видя в них залог лучшего будущего. В ряду этих «основ» на первый план выдвигались «община» и «артель», в которых видели исконные русские уч-

[1]) Дело идет о славянском съезде в Москве, во время выставки летом 1867 г.

реждения, созданные народным творчеством, прогрессивное развитие которых открывало заманчивые перспективы будущего.

Тургенев решительно не верил ни в «общину», ни в «артель», ни в «будущность России», на них построенную. Вот что читаем в его письме к Герцену (от 13 декабря 1867 г.): «От общины Россия не знает как отчураться, а что до артели—я никогда не забуду выражения лица, с которым мне сказал в нынешнем году один мещанин: «кто артели не знавал, не знает петли». Не дай бог, чтоб бесчеловечно эксплоататорские начала, на которых действуют наши артели, когда-нибудь применились в более широких размерах! «Нам в артель его не надыть: человек он хоша не вор, безденежный и поручителев за себя не имеет, да и здоровьем не надежен—на кой его нам ляд!» Эти слова можно услыхать сплошь да рядом: далеко, как изволишь видеть, до fraternité или хоть до Шульце-Деличевской ассоциации».

С тех пор много воды утекло, и много было пережито, передумано и переиспытано, благодаря чему в настоящее время мы имеем возможность увереннее смотреть на будущее, не связывая его с идеализированною «общиною» и «артелью». Ореол и идеология этих «народных основ» нашей культуры уже развенчаны, и стало ясно, что не на них следует строить виды на лучшее—историческое—будущее. Выяснилось, что Россия в своем историческом движении идет по европейским, а не по каким-либо иным путям,—и ныне всякий, кто стоит на стороне прогресса, поневоле является в известном смысле «западником», хотя бы и не называл себя этим устарелым термином; на стороне застоя и регресса оказались наследники славянофильства—н а ц и о н а л и с т ы. И теперь более, чем когда-либо, пригодна формула Потугина, указывающая на ци-ви-ли-за-цию, как на идеал, при чем разумеется, мы еще более «р а с т я г и в а е м» это слово, чем «растягивал» его Потугин: мы понимаем под ним не один какой-либо фазис или преходящий момент, пережитый или переживаемый западно-европейскими народами, а те живые и творческие силы европейской культуры, которые созидают будущую—высшего порядка—культуру. Весь вопрос в том, могут ли эти силы, которые называются с в о б о д а, п р о с в е щ е н и е, н а у к а, д е м о к р а т и з а ц и я в с е х б л а г к у л ь т у р ы и в с е х у ч р е ж д е н и й, приняться и действовать у нас. Есть основание думать, что могут...

Мы не меньше Тургенева разочаровались в «общине» и во всех прочих «устоях» нашей народной жизни, но от этого мы не стали пессимистами,—и, сходясь в основной точке зрения с Потугиным, т.-е. Тургеневым, решительно расходимся с ним во взгляде на русский народ, на «мужика», на рабочего. И следующие слова Тургенева (в том же письме к Герцену от 13 дек. 1867 г.) звучат в наших ушах почти дико, как странное мнение, явно не соответствующее действительности: «... изо всех европейских народов именно русский менее всех других нуждается в свободе.

Русский человек, самому себе предоставленный, неминуемо вырастает в старообрядца,—вот куда его гнет, его прет, а вы сами лично достаточно обожглись на этом вопросе, чтобы не знать, какая там глушь, и темь, и тирания».

Любопытно отметить аналогичное суждение Тургенева в другом, более раннем письме к тому же лицу (от 8 окт. 1862 г.): «народ, перед которым вы поклоняетесь, консерватор par excellence и даже носит в себе зародыши такой буржуазии в дубленом тулупе, теплой и грязной избе, с вечно набитым до изжога брюхом и отвращением ко всякой гражданской ответственности и самодеятельности, что далеко оставит за собою все метко-верные черты, которыми ты изобразил западную буржуазию в своих письмах...»

Что тут есть доля правды, это мы теперь знаем гораздо лучше, чем могли знать это наблюдатели народной жизни в начале 60-х годов. Народное кулачество, мелкая «нео-буржуазия», возникающая в самом народе, консервативность масс—все это обнаружилось с достаточною очевидностью и давно стало предметом художественного изучения (Салтыков, Глеб Успенский, Салов и др., потом Чехов, напр., в повести «В овраге»). Но этого рода явления, подрывая «культ» народа, идеалистическое народничество, вовсе не могут нас обескуражить. Они только дают лишнее подтверждение тому, что Россия идет по западно-европейскому историческому пути и—в том же направлении. Важно одно: чтобы в этом—историческом—движении не было остановки. Остановки не будет, если народ окажется восприимчивым к свету знания, к новым понятиям, если у него выработаются новые, более культурные потребности, привычки, вкусы. Уже теперь набросанная Тургеневым картинка «буржуазии в дубленом тулупе, теплой и грязной избе, с вечно набитым до изжога брюхом» и т. д.—оказывается старомодною и вовсе не характерною для «народной буржуазии» в целом. Эта «буржуазия» отнюдь не прочь от более приличной обстановки и даже выписывает «Ниву». В конце концов, это—вопрос просвещения, «цивилизования». В возможность же привития народу «цивилизации» верил даже сам Тургенев, при всем своем пессимизме,—он утверждал (в том же письме), что роль или призвание «образованного класса в России» состоит в том, чтобы быть «преподавателем цивилизации народу». И позже, в письме от 13 дек. 1867 г., он пишет: «...возьмите науку, цивилизацию и лечите (т.-е. народ) этой гомеопатией мало-по-малу».—Народ рисовался Тургеневу как темная масса, больная застарелыми—историческими—недугами («отвращение к гражданской ответственности и самодеятельности») и подлежащая лечению «цивилизациею»,—хотя бы и гомеопатическому.

Вот именно в этом-то и состояла практическая программа Тургенева, которую он рекомендовал друзьям народа,—всякому, кто хотел прийти на помощь народу. Так он писал Философовой (22 февр. 1875 г.): «позвольте вас пожурить немного...:

вы начинаете с того, что уведомляете меня об окончании вашей постройки, о заведении школы и т. п., и через несколько строк говорите об отчаянии, которое овладевает вами. Помилуйте, деятельность ваша достигла хотя маленького результата—следовательно, небесплодна—чего больше? Пусть каждый в своей среде сделает столько же, и выйдет дело большое и хорошее. Вспомните старика Шиллера:

Die Thätigkeit die nie ermattet...
Die Sandkorn nur an Sandkorn reicht...

Пора у нас в России бросить мысль о «сдвигании гор с места»—о крупных, громких и красивых результатах; более чем где-либо следует у нас удовлетворяться малым, назначать себе тесный круг действия: мы умрем—и ничего громадного не увидим...»—Ту же мысль высказал Тургенев и в другом письме к Философовой (от 11 сент. 1874 г.), выдержку из которого я привожу в главе III-й, разбирая тип Соломина. Здесь же приведу из того же письма другое место: «Народная жизнь переживает воспитательный период хорового развития, разложения и сложения; ей нужны помощники—не вожаки, и лишь только тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности...»

«Воспитательный период хорового развития»—это, повидимому, только другое выражение все той же мысли, гласящей, что народ должен учиться цивилизации или гомеопатически лечиться ею,—помощниками его в этом деле и должны явиться деятели-народолюбцы. Но тут же находятся термины: «сложение» и «разложение», которые, пожалуй, могут дать повод подумать, что Тургенев предвидел процесс дифференцирования народной массы, образования новых групп, например, выделения и сложения рабочего класса и т. д. Если так, то в лице Соломина мы имеем образец деятеля, который является «помощником» народа и в этом трудном деле—о р г а н и з а ц и и. Пусть Соломин—человек «серый» и обыкновенный, а не крупная и оригинальная личность, но ведь и он, в своем роде, не только «помощник», но и вожак. И где та граница, которая отделяет «помощника» от «вожака»? Я думаю, мысли Тургенева на этот счет были не совсем ясны,—как не ясно выражение «период развития, разложения и сложения», как не вполне ясна «программа» и практическая деятельность Соломина.

Это приводит нас к рассмотрению той стороны воззрений Тургенева, которою ближайше определяется его «западничество» и его «либерализм». Нам кажется, этот пункт заслуживает особого внимания. Разъяснить его, значит охарактеризовать Тургенева как представителя своего времени, своего класса и, в особенности, «психологии» этого класса. А это существенно необходимо и для надлежащего понимания Тургенева—как художника: это прямо вводит нас, так сказать, в «лабораторию его

творчества». Гете говорил, что кто хочет понять поэта, должен отправиться в его страну. Это, конечно, весьма важно, но, я думаю, еще важнее для понимания поэта—освоиться с психологией того общественного класса, к которому принадлежит поэт, и уяснить себе характерную складку его воззрений, его понятий—складку, своеобразно отразившую бессознательные внушения все той же классовой психологии.

Здесь также поможет нам сопоставление Тургенева с другими представителями того же класса,—с славянофилами, с Герценом и другими. Такое сопоставление укажет нам на «родовые черты» известного «общественного типа»,—черты, остающиеся неизменными (в существенном) при самых различных, даже прямо противоположных индивидуальных признаках, при всем возможном различии идей, направления, верований, идеалов.

2.

В «доброе старое время» (о котором скажем словами Тургенева: «хороша старина—да и бог с ней!») на Руси было много маленьких культурных уголков—в имениях помещиков-дворян, как крупных, так и «средней руки»,—и в этих уютных уголках росли, развивались и проживали добрые господа, интересовавшиеся всем на свете, читавшие умные книги на иностранных языках и толстые русские журналы. Это был цвет тогдашней «интеллигенции».

Разносторонне-образованные, с широкими общечеловеческими интересами, истинные «европейцы»—в русском смысле этого слова, они были лучшими представителями просвещения, мысли и совести своего времени. А так как они по своему социальному положению, воспитанию и образу жизни были—б а р ы, г о с п о д а, то просвещение, мысль и совесть, ими представляемые, носили на себе некоторый отпечаток б а р с т в е н н о с т и. Крайне-разнообразны были их характеры, умы, темпераменты и самые идеи или идеалы, но черты б а р с т в а объединяли их в одну группу, в один социально-психологический тип. Эти черты, разумеется, проявлялись у разных лиц различно, у одних—ярче, у других—слабее; один и тот же человек в различные эпохи своей жизни обнаруживает их неодинаково. У иных могли выдвинуться отрицательные стороны сильнее, чем положительные—у других—наоборот. Но так или иначе черты, привычки, повадка дворянина-барина всегда сказывалась то некоторою ленью («обломовщиною»), то пассивностью, то дилетантизмом, то особою воспитанностью, не только внешнею, но и внутреннею, воспитанностью мысли, восприимчивостью чувства, щепетильностью совести, «прекраснодушием» (как выражалась в 30-х годах), мечтательностью, наконец—одним специфическим душевным состоянием или настроением, которое потом все шло на убыль, а теперь, кажется; совсем уже исчезло.

Об этом-то настроении мы здесь и поведем речь, так как оно в классовой психологии «мыслящего барства» играло первостепенную роль. Оно же, как я думаю, и было главною психическою пружиною в образовании и разделении двух «школ» или «партий»—«западнической» и «славянофильской», поскольку обе были продуктом все той же дворянской, барской мысли и совести.

Для большей ясности изложения заглянем в историю, наведем (не претендуя на полноту) некоторые «исторические справки», исходя из мысли, что чем больше было барства, тем и то «настроение», которое мы имеем в виду, проявлялось ярче, явственнее, хотя и грубее. Посмотрим на него в этом грубом виде—у бар конца XVIII-го и начала XIX-го века, а затем уже внимательнее приглядимся к нему в том более утонченном, развитом и осложненном виде, какой оно приняло в эпоху 30-х—40-х годов.

Уже Герцен, рассказывая о своем отце, вспоминал этих «великолепных» бар XVIII-го века, в которых просвещение и «вольтерианство» порождали род враждебного и презрительного чувства ко всему русскому или, по крайней мере, ко многому в России. Это были первые у нас «западники» и «отщепенцы». «Иностранцы дома, иностранцы в чужих краях»—писал Герцен («Былое и Думы», гл. V)—«праздные зрители, испорченные для России западными предрассудками, для Запада русскими привычками, они представляли какую-то умную ненужность и терялись в искусственной жизни, в чувственных наслаждениях и в нестерпимом эгоизме». Как на яркий образец этого типа, Герцен указывает на известного князя Юсупова, которому Пушкин посвятил послание «К вельможе», где так метко очерчена эта своеобразная фигура, этот выходец из XVIII-го века, esprit fort, вольтерианец, «русский европеец», просвещенный ценитель искусства, эпикуреец и сибарит.—Подобно Юсупову, большинство этих бар вело широкую, открытую жизнь, блеск и шум которой мешали им почувствовать, как следует, свое умственное и моральное одиночество в России; к тому же умственные интересы их были не глубоки, а моральное чувство—еще очень грубо. Эти люди были, как выразился Герцен о Юсупове, «европейские grands seigneurs и татарские князья». Они едва-едва догадывались, и то в исключительные минуты, что они в России—чужие,—«умная ненужность». Не догадывались например, и те тузы московского общества, беглую характеристику которых дает кн. П. А. Вяземский в статье «Допотопная или допожарная Москва» («Полное собрание сочинений кн. П. А. Вяземского», С.-Петербург. 1882 г., т. VII, стр. 80 и сл.), где автор задним числом наивно полемизирует с Грибоедовым и старается показать, что эти бары были люди просвещенные и гуманные и вовсе не походили на Фамусовых.

Ложь и фальшь этого «просвещения» и вместе с тем обезоруживающая критику наивность автора ярко сказались в сле-

дующем месте статьи: «Иные вельможи, на собственном своем иждивении, устраивали для меньших братьев больницы и странноприемные дома, а другие—почему и в этом не признаться—содержали хоры крепостных певчих, крепостные оркестры и крепостных актеров. Если по существующим тогда узаконениям помещики могли иметь для фабрик и заводов своих крепостных фабрикантов и мастеровых, то почему же оскорбительнее было для человечества образовать художников из подведомственных им людей. Эти явления приводят ныне [1]) в ретроспективный ужас жеманную филантропию и пошлый либерализм, но тогда эти полубарские затеи, как иногда они ни были неудачны и смешны, с другой стороны, развивали в крепостном состоянии хотя и невольные и темные, но не менее того некоторые понятия и чувства изящные. Это все-таки была кое-какая образованность и она распространяла грамотность в грубых слоях общества, обреченного невежеству и безграмотности. Имена Сумарокова, Княжнина, фон-Визина, Бортнянского, Мольера, Коцебу и творения их становились им доступны... Если крепостное владение в России не имело бы других упреков и грехов на совести своей, а только эти полубарские затеи, то можно бы еще примириться с ним и даже отчасти сказать ему спасибо. Ныне много толкуют в Европе об обязательном и даровом обучении народном; вот вам в наших Москвичах живой пример уж подлинно обязательного и дарового обучения» (стр. 85). Это не ирония, автор говорит совершенно серьезно! И отсюда видно, до какой степени все это «просвещение» и этот европеизм высшего класса был чужеядным растением, наносным элементом в России. И по необходимости он оказывался нравственно-беспомощным и жалким в тех случаях, когда почему бы то ни было его представители переставали вести открытую, шумную жизнь, исполненную всяческих утех, и уединялись в своих «подмосковных», в своих барских домах, вдали от «света». Ими овладевало тогда какое-то стихийное чувство своей ненужности, угрюмого одиночества, отчужденности от окружающей русской среды, которую они презирали, от народа, который был в рабстве у них. Они превращались в мрачных мизантропов, в капризных тиранов, в озлобленных деспотов, которые вымещали на окружающих угнетавшее их чувство душевного одиночества, пустоты и эгоизма.

Таков был и Яковлев, отец Герцена, охарактеризованный в следующем месте «Былого и Дум» (гл. V): «Он хотел себе устроить жизнь одинокую, в ней его ждала смертельная скука, тем более, что он только для себя хотел ее устроить... Когда он воспитывался, европейская цивилизация была еще так нова в России, что быть образованным значило быть наименее русским. Он до конца жизни писал свободнее и правильнее по-

[1]) Статья написана в 1865 г.

французски, нежели по-русски, он à la lettre не читал ни одной русской книги, ни даже библии. Впрочем, библии он и на других языках не читал, он знал по наслышке и по отрывкам, о чем идет речь вообще в св. писании, и дальше не полюбопытствовал заглянуть. Он уважал, правда, Державина и Крылова: Державина за то, что написал оду на смерть его дяди, князя Мещерского, Крылова за то, что вместе с ним был секундантом на дуэли Н. Н. Бахметева. Как-то мой отец принялся за Карамзина Историю Государства Российского, узнавши, что император Александр ее читал, но положил в сторону с пренебрежением, говоря: «все Изяславичи да Ольговичи,—кому это может быть интересно?» Людей он презирал откровенно, открыто—всех.. ».

В этой меткой характеристике бросается в глаза сочетание презрения ко всему вообще, к русскому в особенности, с тяготением к тому, что А. Н. Пыпин так удачно назвал «официальной народностью». Эту черту подметил Тургенев, рисуя в «Дворянском гнезде» типичную фигуру барина-европейца конца XVIII и начала XIX-го века в лице Ивана Петровича Лаврецкого (отца героя романа, славянофила Федора Ив. Лаврецкого). Иван Петрович Лаврецкий долго жил за границей,—в особенности в Англии, и вернулся в Россию англоманом, «...все в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом».—«Но, чудное дело! превратившись в англомана, Иван Петрович стал в то же время патриотом, по крайней мере, он называл себя патриотом, хотя Россию знал плохо, не придерживался ни одной русской привычки и по-русски изъяснялся странно: в обыкновенной беседе речь его, неповоротливая и вялая, вся пестрела галлицизмами; но чуть разговор касался предметов важных, у Ивана Петровича тотчас являлись выражения в роде: «оказать новые опыты самоусердия», «сие не согласуется с самою натурою обстоятельства» и т. д. Иван Петрович привез с собою несколько рукописных планов, касавшихся до устройства и улучшения государства...». («Двор. гнездо», гл. X).—В 1825 г., когда «близкие знакомые и приятели Ивана Петровича подвергались тяжким испытаниям»,—он «поспешил удалиться в деревню и запереся в своем доме. Прошел еще год, и Иван Петрович вдруг захилел, ослабел, опустился; здоровье ему изменило. Вольнодумец—он начал ходить в церковь и заказывать молебны; европеец—стал париться в бане, обедать в два часа, ложиться в девять, засыпать под болтовню старого дворецкого; государственный человек—сжег все свои планы, всю переписку, трепетал перед губернатором, егозил перед исправником...» (гл. XI).

Можно было бы составить (частью из документальных данных, частью из художественных воспроизведений, основанных на фактах действительности) целую галлерею умственных и нравственных уродов, типов русского офранцуженного барства второй половины XVIII-го века и начала XIX-го. И поистине

изумительно, каким образом от них могли произойти Герцены, Тургеневы, «Лаврецкие». Психолог ожидал бы поколение выродков. Выродки, разумеется, встречались в новом поколении, но, в общем, оно оказалось настолько душевно-здоровым, что могло выдвинуть целый ряд первостепенных умов и дарований. Мало того: у людей нового поколения мы находим такие нравственные запросы и такую чуткость совести, что нам волей-неволей приходится несколько изменить свой взгляд на отцов и предположить у них некоторые хорошие задатки в скрытом виде, не уничтоженные, а только искаженные влиянием крепостного права, нелепого воспитания, грубых нравов. Повидимому, душевная порча и признаки вырождения были и даже увеличивались; без сомнения, совершалась и передача их наследственным путем, но только зачастую они передавались в измененном или смягченном виде. И если вглядеться в психологию многих представителей поколения 30-х годов, то не трудно заметить у них слабости, недостатки, некоторую неуравновешенность и другие не вполне нормальные черты, которые и следует понимать, как психологическое наследие, доставшееся им от отцов. Что касается ума и дарований, то они могли быть у многих из «отцов», только не проявлялись, не находили себе должного упражнения и выражения. Но более несомненно другое: начитанность, образованность в европейском смысле, известная культура ума, накопление впечатлений во время жизни за границей—все это, ведь, не пустяки, не мертвый капитал: в детях этот капитал принес свои проценты—силу мысли и силу таланта.

Но нас интересует здесь другое наследие. Дети «русских иностранцев» уже не были иностранцами и по-русски знали лучше отцов, но у них осталось душевное предрасположение к тому, чтобы чувствовать или воображать себя отчужденными от русской стихии, как бы посторонними ей и—не уважать или, по крайней мере, недостаточно ценить ее. Презрение отцов ко всему русскому—народному, историческому—передалось детям в форме смягченной и видоизмененной.

Одну из наиболее резких форм этого н е у в а ж е н и я, этого о т р и ц а н и я мы находим в знаменитых «философических письмах» Чаадаева, который, сопоставляя русское историческое прошлое с историею западно-европейских народов, сводил его «на нет»,—к какому-то историческому нулю, а наше будущее представлял себе темным и проблематическим. Пушкин, в качестве великого национального поэта, живо чувствовавший свое «кровное» психологическое родство с русскою национальною стихиею, возражал Чаадаеву и опровергал его точку зрения довольно сильными аргументами, но и он в сущности понимал и чувствовал психологическую возможность этой безотрадной точки зрения. Вот прочтем хотя бы эти строки из его известного чернового) письма к Чаадаеву (1836 г.): «После стольких возражений я должен вам сказать, что в нашем послании есть много

вещей глубокой правды. Нужно признаться, что наша общественная жизнь весьма печальна. Это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, к справедливости и правде, это циническое презрение к мысли и к человеческому достоинству действительно приводят в отчаяние. Вы хорошо сделали, что громко это высказали».

Как легко было в то глухое время русскому мыслящему и чувствующему человеку—вдруг почувствовать, что у него нет никаких связей с русской «стихиею» и что сама эта «стихия»—исторически ничтожна, это видно, между прочим, на примере С. Н. Глинки, удивительного чудака и добряка и в своем роде знаменитого цензора. В 1812 году он был ярым патриотом и ненавистником французов. Его брат Ф. Н. Глинка рассказывает, как он застал его истребляющим, в пылу ненависти к врагам отечества, свою французскую библиотеку. Но потом этот пыл прошел, и в 1827 году, когда Глинка был уже цензором в Москве, от его патриотических увлечений не оставалось и следа. По свидетельству Ксен. Полевого, он опять сделался «обожателем французов». Кс. Полевой рассказывает об этом симпатичном чудаке удивительные вещи, а именно: «Я филантроп, а не патриот, говаривал он и доказывал, что слово патриот означает понятие узкое, что патриотом можно быть временно, а филантропом должно быть всегда...». Казалось бы, эта гуманная и широкая точка зрения нисколько не обязывала презирать или отрицать все русское. Однако, вышло следующее: «...он даже закаивался писать по-русски и хотел писать не иначе, как на языке всемирном (la langue universelle),—так он называл французский язык»... Когда Кашин (музыкант) «разыгрывал свои русские песни,—Глинка, слушая их, сердился»...—«оттого, что не понимал, будто бы, откуда берутся эти русские звуки и напевы, от которых «плакать хочется». Он утверждал, что в России ничего нет: что даже нет самой России, «а русские звуки есть!» Скептицизм его доходит до того, что он почитал в России все призраком, не верил подлинности русских летописей, и со смехом восклицал: «Да какие летописи: все выдумано!» («Записки» Ксен. Полевого, стр. 237—238).

У эксцентрического чудака и добрейшей души человека это «националистическое отрицание» получило чудаковатое и крайнее выражение. Но оно, оставляя в стороне крайности,—типично и полно глубокого смысла. Характерно и типично здесь и то, что этот «отрицатель», С. Н. Глинка, был, несмотря на французское образование, вполне «русский человек» и, мало того, представитель лучших сторон русского национального и классового» дворянского) склада. Взрослый младенец, «прекрасная душа», человек, бескорыстный и полный истинной любви к людям, к человечеству, «филантроп», и к тому же натура глубокорелигиозная, он стал «отрицателем русской национальности и русской истории» просто потому, что унаследовал, подобно Ча-

адаеву, неуважение к ним, и еще потому, что в те годы наша действительность и наша национальная деятельность не могла внушить «уважения».

Отрицание своей национальности есть самое невинное изо всех отрицаний: национальность есть форма, психологическая физиономия,—и она не пропадет оттого только, что вы ее «отрицаете»,—все равно, как не изменятся же и не исчезнут черты моего лица от того, что я, будучи ими недоволен, начну «отрицать» их. Можно даже утверждать, что национальный уклад, при критическом и даже резко-отрицательном отношении к нему, только облагораживается. Как бы то ни было, но вреда от этого «отрицания» быть не может, и по большей части «отрицатели» остаются в существе настоящими русскими людьми, а многие из них (как, напр., Тургенев) могущественно содействовали развитию русской национальной формы, укреплению нашего национального самосознания.

Но вернемся к Глинке. Он утверждал, что в России «ничего нет», и даже «нет самой России», т.-е. России как национально-культурного целого с великим прошлым, с обеспеченным историческим будущим, с ясной исторической миссией. Оставляя в стороны чудаковатость выражения, это—все та же чаадаевская точка зрения, да и —Потугинская, т.-е. Тургеневская.

Это тем несомненнее, что, как мы знаем, Глинка признавал, что хотя в России «ничего нет», и «нет самой России», но однако есть русские песни, «от которых плакать хочется». Потугин, правда, не признает русского искусства и вышучивает русскую народную поэзию, но это он уже «через край хватил». И Тургенев, разделяя некоторые мнения Потугина (напр., о русской музыке и живописи), не мог же однако отрицать русской поэзии, как народной так и «искусственной», не мог отрицать нашей художественной литературы. Наконец, известно, как ценил он русский язык, «могучий, правдивый и свободный», и писал, в известном «стихотворении в прозе», этой лебединой песне своей (1882 г.), что «нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!»

Антитеза Глинки: «ничего нет, но есть напевы, от которых плакать хочется»—становится еще более яркою, когда, вместо «русских песен», мы возьмем, как это сделал Тургенев, «русский язык», а потом и—всю нашу поэзию, всю нашу художественную литературу и наше искусство, ставшие ныне общечеловеческими, получившие всемирное значение. Какие мощные, какие чарующие «звуки», какая роскошь творчества и—рядом—какая у нас немощь творчества культурного, какая,—и материальная, и правовая,—«бедность да бедность». Антитеза—поразительная,—и от нее, а не только от одних «напевов», истинному патриоту, в прежнее время, хотелось бы плакать—слезами оскорбленного национального чувства;—но время сентиментального патриотизма и ненужных слез прошло или проходит.

3.

Национальное самоотрицание есть род, если можно так выразиться, «душевной фикции», и любопытно вникнуть в ее психологию и ее происхождение. Последнее намечено на предыдущих страницах: по моему крайнему разумению, оно—дворянского, «барственного» происхождения, — в конце концов, его источник—крепостное право с его деморализующим воздействием на психическое благополучие «господ». «Господа» презирали народ, который был их рабом, и заодно презирали русскую национальность, носителями которой были тот же народ и другие «низшие» классы: купцы, мещане, разночинцы, также презираемые барами. Дети и внуки бар-крепостников, великолепных вельмож XVIII века, унаследовали это презрение в измененной и смягченной форме, с некоторыми образчиками которой мы познакомились выше.

Этого национального самоотрицания мы не найдем у наших самых последовательных отрицателей из «разночинцев»,— ни у Чернышевского, ни у Добролюбова, ни у их преемников. Они не были «националистами», но были народниками или, если не народниками, то народолюбцами,—демократами в европейском смысле этого слова. Этому демократизму чуждо национальное самомнение, но равно несвойственно и национальное самоуничижение.

У Тургенева-Потугина мы видим именно национальное самоуничижение. Приписывая ему классовое, дворянско-барское происхождение, мы понимаем его у самого Тургенева. Но как понять его у «разночинца» Потугина?

Это, я думаю, один из тургеневских художнических «капризов». Тургенев любил приписывать свои мысли и мнения лицам, которые во всем остальном ничего общего с ним не имели. Так, как увидим ниже, в главах II-ой и III-ей, он влагает свои мысли и суждения в уста Базарову, кое-что заставляет говорить за себя даже Соломина, а также (и больше) Паклина.

Но ни одно из созданных им лиц не выражает так полно воззрений Тургенева и в особенности его отношения к национальному вопросу в России, как именно Потугин.

Приписав ему с в о е отрицательное отношение к русской национальности и свое крайнее западничество, Тургенев, конечно, должен был, вместе с ними, передать Потугину и их психологию. Присмотримся к ней несколько ближе.

Прочтем сперва следующее место.

«— Ну, а Россию, Созонт Иваныч, свою родину, вы любите? (спрашивает Литвинов).

Потугин провел рукой по лицу.

— Я ее страстно люблю, и страстно ее ненавижу.

Литвинов пожал плечами.

— Это старо, Созонт Иваныч, это общее место.

— Так что же такое? Что за беда? Вот чего испугались! Общее место! Я знаю много хороших общих мест. Да вот, например: свобода и порядок—известное общее место. Что ж, по-вашему, лучше, как у нас: чиноначалие и безурядица?.. Да-с; я и люблю и ненавижу свою Россию, свою странную, милую, скверную, дорогую родину...» («Дым», гл. V).

Итак, это—п а т р и о т и з м, и притом патриотизм того высшего порядка, которым были одушевлены все выдающиеся наши писатели, начиная Новиковым и Радищевым. Это—патриотизм не националистический, и он может легко мириться с критическим и даже резко-отрицательным отношением к национальности. Это—любовь гражданина к своей родине, недостатки которой вызывают в нем и глубокую скорбь, и мучительное чувство стыда. Излишне распространяться здесь о том, как ценна, как необходима именно э т о г о р о д а любовь к родине,—в противоположность той слепой любви к ней, которая основывается на стихийном тяготении ко всему «своему», родному и не различает в этом «своем» и родном хорошего от дурного, вредного от полезного, прогрессивного от ретроградного. Патриотизм высшего порядка неразлучен с ненавистью к отрицательным сторонам отечества и самой национальности и приводит к критике этих сторон. Он исходит из убеждения, что они составляют временное, историческое зло и подлежат исправлению или устранению,—и что само отечество, как и сама национальность, ничуть от этого не пострадают. Таким образом, здесь присутствует, явно или скрыто, уверенность в силе и живучести отечества и национальности. Потугин прямо выражает эту уверенность: «Вы только предлагайте пищу добрую, а народный желудок ее переварит по-своему... Возьмите пример хоть с нашего языка. Петр Великий наводнил его тысячами чужеземных слов, голландских, французских, немецких: слова эти выражали понятия, с которыми нужно было познакомить русский народ; не мудрствуя и не церемонясь, Петр вливал эти слова целиком, ушатами, бочками в нашу утробу. Сперва, точно, вышло нечто чудовищное, а потом—началось именно то переваривание, о котором я вам докладывал. Понятия привились и усвоились; чуждые формы постепенно испарились, язык в собственных недрах нашел, чем их заменить—и теперь ваш покорный слуга, стилист весьма посредственный, берется перевести любую страницу из Гегеля,—да-с, да-с, из Гегеля,—не употребив ни одного не-славянского слова. Что произошло с языком, то, должно надеяться, произойдет и в других сферах. Весь вопрос в том—крепка ли натура? а наша натура—ничего, выдержит: не в таких была передрягах. Бояться за свое здоровье, за свою самостоятельность могут одни нервные, больные да слабые народы; точно так же, как восторгаться до пены у рта тому, что мы-мол русские,—способны одни праздные люди...». («Дым», V).

Эти мысли и соображения Потугина в общем разделялись и нередко высказывались самим Тургеневым. Но есть существенная разница между Потугиным и Тургеневым: первый, при всем своем отрицательном отношении к России и русской национальности, в сущности—б о л ь ш о й о п т и м и с т,—он верит в то, что русский народ молодецки справится с предстоящей ему исторической задачей, что «наша натура—ничего, выдержит»,—Тургенев же, как известно, был в этом отношении скептик и пессимист. В особое, исключительное предназначение России, о котором мечтали славянофилы и Герцен, он совсем не верил (как и Потугин) и считал эту идею—вздором. Что же касается уверенности в крепости нашей «натуры», то он, разумеется, разделял с Потугиным эту уверенность, но только у него как-то не выходило отсюда оптимистического, доброго, смелого воззрения и упования на будущее. Отрицая о с о б о е, в е л и к о е призвание России, м и с с и ю русского народа, он незаметно в своей критике переходил к некоторому сомнению в способности русского народа воспринять, как следует, и переработать общечеловеческие начала для себя, для своего лучшего будущего. Настроение и точку зрения Тургенева можно выразить так: наша историческая миссия, о которой говорят славянофилы,—просто пустяки,—дай Бог нам хоть сколько-нибудь почеловечески устроиться у себя дома, и пока даже нельзя и предугадать, когда и как удастся нам это, да и кто знает,—пожалуй, и к этому мы не очень-то способны...

Здесь-то и выдвигается то «национальное самоотрицание» и то «неуважение» к русской «стихии», о которых мы говорили выше, как о наследии «барской» классовой психологии. Неудивительно, что у Потугина этого оттенка нет:

Приведу два-три места из писем к Герцену, где яснее выражается этот оттенок воззрения, свойственный Тургеневу.

В 1862 г. (от 8 ноября) Тургенев в следующих выражениях критикует «славянофильство» Герцена: «Ты с необыкновенною тонкостью и чуткостью произносишь диагнозу современного человечества, но почему же это непременно з а п а д н о е человечество—а не «bipedes» вообще? Ты точно медик, который, разобрав все признаки хронической болезни, объявляет, что вся беда происходит от того, что пациент—француз. Враг мистицизма и абсолютизма, ты мистически преклоняешься перед русским тулупом и в нем-то видишь великую благодать и новизну и оригинальность будущих общественных форм—das Absolute, одним словом—то самое Absolute, над которым ты так смеешься в философии. Все твои идолы разбиты, а без идола жить нельзя,—так давай воздвигать алтарь этому новому неведомому богу, благо о нем почти ничего неизвестно—и опять можно молиться, и верить, и ждать. Бог этот делает совсем не то, что вы от него ждете,—это, по-вашему, временно, случайно, насильно привито ему внешней властью; бог ваш любит до обожания то, что вы

ненавидите, и ненавидит то, что вы любите... История, филология, статистика—вам все ни по чем; ни по чем вам факты, хотя бы, например, тот несомненный факт, что мы, русские, принадлежим по языку и по породе к европейской семье, «genus Europaeum» и, следовательно, по самым неизменным законам физиологии должны итти по той же дороге. Я не слыхал еще об утке, которая, принадлежа к породе у т о к, дышала бы жабрами, как рыба... Одно из двух: либо служи революции, европейским идеалам порежнему, либо, если уж дошел до убеждения в их несостоятельности, имей дух и смелость посмотреть чорту в оба глаза, скажи: guilty [1])—в лицо в с е м у е в р о п е й с к о м у ч е л о в е ч е т в у,—и не делай явных и подразумеваемых исключений в пользу ново-долженствующего притти Рассейского Мессии...».

В другом письме (4 ноября 1862 г.): «Мне начинает сдаваться, что в столь часто повторяемой антитезе Запада, прекрасного наружи и безобразного внутри,—и Востока, безобразного снаружи и прекрасного внутри,—лежит фальшь... Горе, которое ты чувствуешь при мысли о ней (о России), горько; но, поверь, оно в сущности еще горьше, чем ты предполагаешь, и я на этот счет больше мизантроп, чем ты. Россия—не Венера Милосская в черном теле и в узах; это—такая же девица, как и старшие ее сестры... Ну—рылом-то она в них не вышла, говоря языком Островского. Ш о п е н г а у э р а, б р а т. н а д о ч и т а т ь п о р и л е ж н е е, Ш о п е н г а у э р а» [2]).

В письме от 12 декабря 1867 г.: «...это между нами старый спор: по моему понятию, ни Европа не так стара, ни Россия не так молода, как ты их представляешь, мы сидим в одном мешке, и никакого за нами специально-нового слова не предвидится...»

В письме от 13 декабря 1867 г.: «Сын твой [3]), как человек положительный и практический, верит только в науку, т. е. рассчитывает только на нее; а ты, романтик и художник..., веришь в народ, в особую породу людей, в известную расу... И в с е э т о п о м и л о с т и п р и д у м а н н ы х г о с п о д а м и [2]) и навязанных этому народу совершенно чуждых ему демократических социальных тенденций в роде «общины» и «артели»...».

Начнем с последнего: идеализация народа по признанию самого Тургенева, есть нечто «господское»: «господа» «придумали» и «навязали» народу чуждые ему высокие тенденции. Эти «господа», славянофилы, Герцен, Огарев и др., были, по духу, по классовой психологии и идеологии, «родные братья» тех «господ», которые, как Чаадаев, Глинка, а потом и Тургенев, не идеализировали народа, не верили в особую миссию России и вообще относились критически и, может быть, слишком уж

[1]) Виновен.
[2]) Разрядка моя.
[3]) А. А. Герцен, известный ученый-физиолог.

«трезво» и «реально» к вопросам нашей внутренней жизни и полити-
тики.

Как отрицательное отношение к своей национальности, так и чрезмерная приверженность к ней, ее «культ», могут быть рассматриваемы как «одного поля ягоды»: и то, и другое—«национализм», только первое—«национализм отрицательный», а второе—«положительный». Рассматриваемый с чисто-психологической стороны, «национализм» есть не что иное, как чрезмерное оживление в сознании людей их национальной формы, которая при нормальных условиях, должна, таить-ся в сфере бессознательной, лишь изредка на время, проникая в сознание. Все равно превозношу ли я свою национальную форму, горжусь ею, или напротив, критикую и порицаю ее,—в том и другом случае я занят ею, «ношусь» с нею, мое сознание заполонено мыслью о ней. Прибегнем и здесь к сравнению национальной физиономии с физическою. Я могу быть очень доволен чертами своего лица и находить их, правильно или неправильно, интересными, красивыми и т. д. и постоянно думать о них и смотреться в зеркало, или же я могу находить их пошлыми, неинтересными, безобразными и—также постоянно думать о них, смотреться в зеркало. То и другое—ненормально и отвлекает меня от настоящего дела, а кроме того приучает слишком много думать о себе. Своей внешностью нужно заниматься в меру, настолько, чтобы держать ее в чистоте и порядке. Вот так и «национальная физиономия»: она, при нормальных условиях, должна привлекать к себе наше внимание настолько, насколько это нужно—для содержания ее в чистоте и порядке.

Наш «положительный национализм» впервые возник—как реакция, против чрезмерного небрежения и презрения ко всему русскому, достигавших очень уж уродливых проявлений в высшем классе общества второй половины XVIII и начала XIX века. Таково было происхождение национализма Грибоедова, который говорил о «поврежденном классе полуевропейцев» и устами Чацкого громил слепое пристрастие ко всему иноземному, доходя даже до восхваления «китайщины». Грибоедов в этом отношении не был одинок: поворот в сторону национальности замечается у многих декабристов, довольно явственно обнаруживается в литературной деятельности Бестужева-Марлинского, наконец, находит себе выражение в некоторых взглядах Пушкина (в форме интереса к русской истории и народности) и в самой его поэтической деятельности, как поэта национального. Этот национализм 10-х и 20-х годов был явлением вполне закономерным и, в общем, нормальным. Тем не менее его классовое, дворянско-барское, происхождение—очевидно, и, стало быть, столь же очевидно и его внутреннее, психологическое сродство с противоположным настроением или направлением, с излишне-отрицатель-

ным отношением к русской национальности, какое мы видели у Чаадаева, у С. Н. Глинки и др.

Это внутреннее сродство обнаруживается также и в той легкости, с которою мыслящие «господа» той эпохи переходили от одного к другому,—от крайнего увлечения иноземным к крайнему «патриотизму» и наоборот. Мы видели это выше—на примере Глинки. Пушкин, повидимому, хотел художественно изобразить это явление в «Онегине», но успел только набросать черновую строфу, где рассказывается, как Онегин от скуки чуть было не сделался патриотом, и от нечего делать принялся, для разнообразия, ненавидеть Европу. Барское происхождение нашего национализма схвачено здесь очень метко и зло.

Позже, в 40-х годах, такие переходы совершались уже не так легко и внезапно. «Национализм положительный» перерабатывался в славянофильство Киреевских, Аксаковых и Хомякова, «национализм отрицательный»—в западничество Белинского, Грановского и др. Посредине стоял Герцен, западнические идеалы которого сочетались с некоторыми националистическими предпочтениями, сближавшими его со славянофильством.

Это была серьезная работа серьезных людей, глубоких натур, больших умов и дарований. Но классовый, барский, отпечаток, конечно, оставался на ней,—и его можно уловить—сличая, напр., славянофильство Киреевских, Аксаковых и др., вообще—господ с квасным патриотизмом и наивным национализмом «разночинцев», в роде Погодина, или—на противоположной стороне—сопоставляя западничество барское (хотя бы Чаадаевское, позже Тургеневское) с западничеством Белинского, который начал патриотизмом и национализмом, близкими к наивности, и кончил тем направлением, прямыми продолжателями которого были Чернышевский и Добролюбов, и которое характеризуется именно устранением всякой излишней «возни» с национальностью, как таковой. Вообще участие Белинского сильно содействовало тому, что в западническом движении 40-х годов черты барства как бы затемнялись или отходили на второй план. Зато тем ярче выступили они позже, в настроении и мнениях Тургенева, с одной стороны, и Герцена—с другой, и их столкновение, их спор был последним актом в развитии нашего классового, «дворянского» национализма, положительного и отрицательного.

Классовые черты барской психологии в старом славянофильстве, придававшие ему симпатичный оттенок мечтательности идеализма, а равно и соответственные черты в народнических воззрениях Герцена не могут быть предметом нашего рассмотрения на этих страницах. Мы только бегло указываем на них и спешим перейти к рассмотрению аналогичных черт в «отрицательном национализме», т.-е. в «западничестве» Тургенева, несомненно отразившихся на всем его миросозерцании и на его художественном творчестве.

4.

Читатель отметил, конечно, в вышеприведенных выдержках из писем Тургенева признаки некоторого «барства» прежде всего в тоне, в каком Тургенев говорит о мужике, о народе, о России о русской национальности.

По этому тону нельзя, разумеется, заключить, что Тургенев презирал мужика, ненавидел Россию и т. п. Это было бы грубейшею ошибкою. Мы достаточно хорошо знаем, что великий писатель любил и народ, и отечество, что тому и другому он оказал неоцененные услуги прежде всего «Записками охотника», а потом и всею своею литературною деятельностью. Из биографии Тургенева мы знаем, как гуманно относился он к своим крестьянам, как старался он устроить их материальное благосостояние и содействовать их просвещению. Из того, что он говорит о народе в письмах, и из самого тона, каким это сказано, вытекает только одно,—что Тургенев был б а р и н и любил народ и скорбел о нем по-б а р с к и. Есть два способа любить и скорбеть по-барски: 1) сентиментально-мечтательно, идеалистически и 2) трезво-критически, брезгливо-реалистически. По складу ума и натуры Тургенев был психологически предрасположен ко второму способу. Вот и все.

Но отсюда же с психологическою закономерностью вытекает и кое-что другое.

Это, во-первых, умеренный либерализм Тургенева и его программа «гомеопатического лечения» народа (и вообще России) цивилизациею, — программа, которую иначе можно назвать «политикою малых дел и большого терпения».

Нетрудно видеть, что эта «программа» предполагает очень уж пессимистический и скептический взгляд на народ, на Россию,—недоверие к силам и способностям этого народа, и что этот взгляд находится в некотором противоречии с настойчивыми указаниями Тургенева на наше расовое, этнографическое и культурно-психологическое родство с остальными европейскими народами. Ведь если мы принадлежим к той же европейской семье, из того же теста сделаны, «в том же мешке сидим», то почему же не быть уверенным в том, что мы способны воспринять европейское просвещение и соответственные — очередные — формы быта тем же способом, каким были восприняты они повсюду в Европе, т.-е. пробуждением общественной и народной самодеятельности и инициативы, классовою организациею и т. д.

В этом вся суть дела. Но Тургенев плохо верил в нашу самодеятельность и инициативу, и ему русский человек, в особенности крестьянин, рабочий, как видно из приведенных выдержек, рисовался скорее азиатом, чем европейцем. Он не верил также в подвижность русской жизни, она представлялась ему гораздо более косною, чем была и есть на самом деле,—иллю-

зия, опять-таки объясняемая влиянием крепостного права и психологически связанного с ним барского отношения к вещам. Вообще можно сказать (даже оставляя в стороне крепостное право), что барское положение в обществе предрасполагает к иллюзии неподвижности, консервативности жизни, и чем барин выше по своему положению на социальной лестнице, тем эта иллюзия сильнее и навязчивее. Обычная повсюду консервативность аристократии основывается далеко не на одном расчете или на сознании необходимости охранять свои права и привилегии, но также и на унаследованном, врожденном, веками воспитанном убеждении в косности всего строя жизни, в природной консервативности народных масс. У нас это проявлялось далеко не так ярко, как в Зап. Европе с ее феодально-аристократическим прошлым, но и у нас сказывался—в различных формах—этот психологический мотив, свойственный высшему, привилегированному классу,—думать, что история неподвижна, не замечать прозябания новой жизни, представлять себе низшие классы неспособными к исторической роли и фатально безмолвствующими. Чем привилегированные слои мельче, чем они ближе к массе, тем меньше у них этой иллюзии.

Разумеется, у Тургенева ее не было—в натуральном виде. Но, несомненно, была тень ее, было как бы наследственное предрасположение—смотреть на народ скептически, не верить ни в него, ни в то национальное целое, которое на нем зиждется.

Это «неверие» порою принимало у него размеры настоящего пессимизма. Вспомним ту выдержку из письма от 4 ноября 1862 г., которая оканчивается фразой: «Шопенгауэра, брат, надо читать поприлежнее. Шопенгауэра».

Это, повидимому, намекает на один из источников Тургеневского пессимизма, именно на его пессимистическое отношение к России, к русскому народу, к будущности России, к самой нашей национальности. О т с ю д а-т о он и пришел к Шопенгауэру, к мрачному философскому пессимизму вообще, к которому его предрасполагали также (мы увидим это ниже, в гл. II-ой) некоторые свойства его ума, привычки его мысли, присущая ему точка зрения на вещи.

Но пойдем дальше. «Барское» и притом «барски-доброжелательное», гуманное отношение Тургенева к народу имело своим следствием то, что он стал внимательно изучать народ, присматриваться к нему и отыскивать в нем как раз те черты и стороны, которые противоречили и даже в известной мере опровергали понятие о мужике, выраженное в письмах. Еще в начале своей поэтической деятельности он дал ряд народных типов в «Записках охотника»,—и это были в своем роде великие художественные открытия, убеждавшие в том, что мужик—такой самый человек, как и прочие смертные, и что в народе есть много хорошего, и ума, и здравого смысла, и характера, и энергии. Такое же значение имел, гораздо позже, и тип Соломина,

о чем будет речь в гл. III-ей.—«Барская» потребность идеализировать народ, которую мы отметили у славянофилов и у Герцена, сказывалась и у Тургенева, но у него она выразилась иначе и привела к другому результату: скептик и реалист, художник, по преимуществу интересующийся «живою правдою человеческой физиономии», он художественно открыл и воспроизвел положительные народные типы.

Достаточно известна выдающаяся роль, которую сыграли «Записки охотника» в деле развития нашего общественного сознания—по коренному вопросу русской жизни—освобождения крестьян, и в этом огромная заслуга Тургенева перед народом и перед обществом.

5.

Но настоящим и главным поэтическим призванием Тургенева было создание художественных образов—типов, воспроизводящих образованную и мыслящую часть русского общества от 40-х до 70-х годов.

В эпоху дореформенную эта часть общества, состоявшая, главным образом, из дворян-помещиков, с небольшою сравнительно примесью «разночинцев», представляла любопытное зрелище интенсивной духовной культуры, широких умственных интересов, сложной и изысканной духовной жизни. Здесь складывались натуры и вырабатывались характеры и умы, каких впоследствии русская жизнь уже не производила. Никто из наших художников не умел так метко и полно воспроизводить характерную душевную складку «людей 40-х годов», как умел делать это Тургенев. И его произведения, рисующие дореформенную эпоху и лучших людей ее, имеют значение исторического документа: по ним, как по мемуарам и письмам, можно изучать эпоху.

Но они же представляют и другой, более долговечный, интерес. Я указал на большую сложность и изысканность душевной жизни «людей 40-х годов». Занятые по преимуществу своим внутренним миром, саморазвитием, разработкою вопросов самосознания и совести, эти люди переживали такие—сложные и человечески-интересные—душевные состояния, которые невольно привлекают к себе пытливость психолога.

Человеческая психика развивается своеобразно и прихотливо, в зависимости от условий времени, места, класса и т. д. Такие-то условия благоприятствуют появлению и процветанию таких-то натур, умов, чувств, настроений, страстей и т. д., другие, напротив, приводят их в упадок или совсем устраняют, а вызывают к жизни совсем иные уклады и процессы душевной жизни. История человечества, с этой точки зрения, уподобляется как бы целому ряду психических лабораторий, где вырабатываются различные виды, сорты, типы душевных явлений. Души

человеческие и качественно, и количественно различны, и психологу, как и художнику, приходится обращаться специально к такой-то эпохе, такому-то народу, классу или общественному слою, чтобы найти ярко-выраженные образчики интересующего его психического явления. Иные душевные процессы, как в сфере мысли, так и—чувства, навсегда исчезли вместе, напр., с античным миром и средними веками. Другие исчезают на наших глазах вместе с остатками былой европейской аристократии. Буржуазия принесла с собою много новых психических процессов разного значения и достоинства: ее разложение сопровождается опять-таки душевною перестройкою людей. Восходящая демократия создает новый, дотоле неведомый, строй души, новый уклад мысли, чувства и воли.

Дореформенная мыслящая Россия создавала, как я уже сказал, своеобразные душевные явления, в ряду которых на первый план выдвигаются умственная жизнь и нравственные томления «мыслящих господ», психология «лишних людей», тонкая и изящная разработка чувств, слабость действующей воли, особый вид «обломовщины», наконец, утонченное развитие женской психологии.

В произведениях Тургенева все это художественно увековечено и, в поэтической переработке, получило интерес общечеловеческий. И его лучшие создания представляют собою опыт постановки и решения известных психологических задач, имеющих значение общечеловеческое, но изучаемых на материале, представляемом русской жизнью. Таковы в особенности его женские типы.

В предполагаемой книге я не задавался целью обозреть всю художественную деятельность Тургенева—я ограничил свою задачу психологическим анализом немногих из созданных им образом-типов, именно тех, в которых я вижу постановку известных, наиболее значительных общечеловеческих проблем. Таковы, на мой взгляд, образы Базарова и Соломина и ряд женских типов.

Обойдя мужские типы «людей 40-х годов», я остановился на подробном анализе Базарова и Соломина именно потому, что это—«любимые детища» Тургенева. Художник-барин, либерал, скептик и натура недеятельная, созерцательная, Тургенев искал—в самой жизни—указаний на возможность появления иных натур, характеров и умов. Он искал «сильного человека», демократа, деятеля, вышедшего из недр народных и означающего наступление новой исторической эпохи. Базаров—блестящий предтеча грядущей демократии. Соломин—скромный труженик в великом деле ее организации. Здесь сделана попытка постановки огромной обще-человеческой проблемы. Любопытно присмотреться к ней ближе в том виде, как она сделана художником-скептиком, мыслителем-пессимистом.

Никакая общечеловеческая проблема не обходится без участия женщин, и все поступательные движения в исторической жизни человечества тесно связаны с «женским вопросом». В этом вопросе, взятом широко, на первый план выступает развитие самой «женственности», т.-е. женской натуры и ума. И оно, очевидно, идет в направлении к усилению рациональности и сближения с психологией мужчин, в ее лучших и сильнейших сторонах. Женские типы Тургенева дают богатый материал для психологического анализа в этой области и хотя бы некоторых—посильных—выводов философского характера, что я попытался сделать в этой книге.

ГЛАВА I.

Художественное творчество, по своему внутреннему «механизму» или характеру, может быть двоякое: *объективное* и *субъективное*. *Объективным* я называю такое творчество, которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т. д., более или менее чуждых или даже противоположных личности художника. Создавая такие образы, художник отправляется *не от себя*. *Субъективным* я называю такое творчество, которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т. д., более или менее близких, родственных или даже тождественных личности самого художника. Создавая такие образы, художник отправляется *от себя*.

Гениальным представителем такого *субъективного* творчества служить *Лев Толстой*. Одним же из величайших представителей творчества *объективного* является *Тургенев*.

I.

Пользуясь биографическими данными, воспоминаниями лиц, близко знавших Тургенева, основываясь также на некоторых его произведениях, заведомо субъективного происхождения, наконец, материалом, представляемым его письмами,—мы можем составить себе довольно верное понятие о натуре, характере, складе ума покойного романиста.

Это понятие в общих чертах сводится к следующему.

Тургенев прежде всего был человек *необыкновенного* ума—очень широкого и глубокого, очень вдумчивого и созерцательного. По складу ума, по типу мышления, Тургенев принадлежал к числу тех избранников, которые с серьезностью и глубиною, с широтою умственного захвата соединяют необыкновенную тонкость, чуткость и изящество мысли. Это—тот тип умов, к которому относятся, напр., Ренан, Тэн, Герцен. Изучая таких писателей, мы сосредоточиваем свое заинтересованное внимание не столько на положительных результатах их мысли,

сколько на самом ее процессе, действующем на нас обаятельно. Мы можем не соглашаться с их выводами, не разделять тех или иных идей, проводимых ими, но мы невольно подчиняемся обаянию их глубокого анализа, их тонкой критики, их изящного синтеза. Конечно, умы человеческие, в особенности большие, крайне разнообразны и часто представляют самую причудливую смесь противоположных качеств, разнообразных даров, сильных и слабых сторон, так что едва ли возможно подвести их под определенные, строго разграниченные рубрики. Но все-таки мы, кажется, не ошибемся, если скажем, что умы, о которых идет речь, суть умы по преимуществу созерцательные, с сильно выраженным даром анализа, в большей или меньшей мере скептические, не без грустной иронии и—в общем—уравновешенные, очень гармонические. В них также нет или мало того, что можно назвать «деловым» направлением мысли. Не думаю, чтобы такой ум был свойствен, напр., изобретателям,—да и в самой теоретической науке редко деятели этого типа совершают крупные и—если можно так выразиться—осязательные открытия. Было бы крайне затруднительно ответить категорически на в упор поставленный вопрос: что собственно о т к р ы л Ренан или Тэн? Да и ставить его не следует. И вопрос и вполне категорический ответ на него возможны по отношению к умам другого рода, для которых не умею подобрать лучшего термина, как—«деловые», с бо́льшим или меньшим даром «гениальной отгадки». Таковы, напр., Ньютон, Лейбниц, Кант, Дарвин, Пастер, Гельмгольц, Лобачевский, Маркс, Бопп, Потебня и много других, с именами которых связаны положительные открытия, формулировка новых законов, установление новых точек зрения, создание новых методов. Это умы—в сфере научной или философской—прогрессивные, завоевательные, революционные, смелые. Умы первого типа скорее консервативны (в смысле научном и философском). Само собой разумеется, дары тонкого анализа, изящества мысли и т. д. могут быть не чужды и умам «деловым» и прогрессивным (в большинстве случаев так и бывает), но—не в этом пункте сосредоточена их главная сила.

Что Тургенев, как ум, принадлежит к первому—«ренановскому»—типу, с этим, полагаю, согласится всякий, кто хорошо знаком с его творчеством, кто доступен обаянию его гения. Ниже нам придется не раз останавливаться на тех местах в произведениях Тургенева, которые характеризуют его ум с указанной стороны.

Как человек, Тургенев—это известно—отличался большой добротою сердца, мягкостью души, доброжелательностью к людям. Это был очень добрый, очень гуманный, хороший человек.

Как характер, это был человек довольно слабый, с малым развитием действующей воли, лишенный всяких качеств и стремлений авторитарности и инициативы, неспособный к деятель-

ности, напр., публициста, человека партии, организатора. Это была натура пассивная, недеятельная. Со стороны этих черт его душевный уклад был весьма типичен для классовой психологии «мыслящих господ», о которой мы говорили во «введении».

Отметим еще одну очень важную для понимания Тургенева и его творчества черту, к которой нам придется неоднократно возвращаться в этих этюдах. Это именно стремление, и что особенно важно, способность к внутренней свободе. В чем она состоит, это не трудно уразуметь из следующего.

В «Литературных воспоминаниях» Тургенев, обращаясь к молодым беллетристам, напоминает им известные стихи Гете:

Greift nur hinein in's volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's,—nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt—da ist's interessant! [1])

И затем дает такие советы и пояснения: «Силу этого схватывания, этого уловления жизни дает только талант, а талант дать себе нельзя;—но и одного таланта недостаточно. Нужно постоянное общение с средою, которую берешься воспроизводить; нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям; нужна свобода, полная свобода воззрений и понятий—и, наконец, нужна образованность, нужно знание... Ничто так не освобождает человека, как знание,—и нигде так свобода не нужна, как в деле художества, поэзии... Может ли человек «схватывать», «уловлять», то, что его окружает, если он связан внутри себя? Пушкин это глубоко чувствовал; недаром в своем бессмертном сонете он сказал:

. . . . . дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Отсутствием подобной свободы объясняется, между прочим, и то, почему ни один из славянофилов, несмотря на их несомненные дарования, не создал никогда ничего живого, ни один из них не сумел снять с себя—хотя на мгновение—своих окрашенных очков... Нет! без образования, без свободы в обширнейшем смысле—в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории,—немыслим истинный художник; без этого воздуха дышать нельзя». (Сочинения, т. X, издание 3-е, стр. 110—111).

Признаки такой внутренней свободы в себе самом Тургенев отмечает в письме к Милютиной (1875 г.): «... скажу вкратце, что я преимущественно реалист и более всего интересуюсь живою

[1]) «Запускайте руку в самую глубь человеческой жизни! Каждый живет, но не многим жизнь известна,—и где вы ее поймаете, там будет интересно!»

правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу и, сколько могу судить,—доступен поэзии. Все человеческое мне дорого, славянофильство чуждо, так же как и всякая ортодоксия...» (Письма, стр. 252, № 199).

Чтобы понять Тургенева, как поэта-художника, чтобы проникнуть в психологию его творчества, необходимо постоянно иметь в виду только что указанное, основное свойство его натуры.

Постараемся прежде всего показать, в каких отношениях находится эта «внутренняя свобода» к преобладающему у Тургенева о б ъ е к т и в н о м у направлению творчества.

II.

Сперва прочтем следующие строки из письма Тургенева к Кингу (1876 г.:) [1])

«. . .Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни, интересует б о л ь ш е, чем изложение собственных чувств и мыслей; если, напр., вам п р и я т н е е верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека, значит вы объективный писатель и можете взяться за повесть или роман...» (Письма, стр. 295, № 234).

Едва ли нужно доказывать, что можно писать превосходные повести и романы и не будучи писателем в строгом смысле объективным. Роман может быть продуктом творчества субъективного не меньше любого лирического стихотворения, воспроизводящего личные чувства и мысли автора. За вычетом этого пункта, мы не находим препятствий принять определение объективного творчества, данное Тургеневым в приведенном отрывке. Да, объективно то творчество, при котором писатель, насколько возможно, забывает себя и прежде всего обращает взоры на вещи, лица, характеры не только посторонние, внешние, но, что еще важнее, в бо́льшей или меньшей степени противоречащие тому, что он находит в самом себе. Объективен тот, кто способен заинтересоваться, понять, оценить, полюбить натуру, совершенно противоположную себе самому.

В этом о б ъ е к т и в и з м е я усматриваю действие особого психического р и т м а.

Присматриваясь к проявлениям—весьма нередким—такой объективности в самой жизни, в отношениях между людьми, нетрудно уловить в них действие той душевной пружины, которую можно назвать стремлением к р и т м у к о н т р а с т о в. Усматривая в другом известные черты, противоположные своим,

[1]) Покойный писатель (псевд. «Дедлов»), тогда—в 70-х г.г.—еще только начинавший свою литературную деятельность.

человек невольно тяготеет к этому другому, ища восполнения того, чего ему самому недостает, но такого восполнения, которое в результате давало бы гармоническое целое. Оттуда нередко, напр., тяготение людей с слабым характером к людям с сильным характером и наоборот. Но, развивая эту мысль, следует быть осторожным; было бы рискованно проводить ее так далеко, как это делал Шопенгауэр, указывавший, напр., на любовь брюнетов к блондинкам и т. д. Тут легко дойти до абсурда и утверждать, напр., что дураки должны любить умных, и умные тяготеть к дуракам. Вся суть дела сводится к стремлению достичь гармонии, но ведь далеко не все контрасты ритмуют между собою, и ум не нуждается в глупости для своего ритмического восполнения. Гармонический эффект осуществляется в процессе общения умов различного типа, натур с противоположными темпераментами, характеров с различно выраженным волевым началом.

Принимая с этими оговорками теорию контрастов и сводя ее к стремлению осуществить гармонию духа, я в этом именно явлении и ищу источника того, что выше я назвал о б ъ е к т и в и з м о м в отношениях между людьми. Стремясь дополнить себя, человек приучается интересоваться другими, сперва теми, которые могут его дополнить, а потом и иными; он с любопытством всматривается в чужие лица, и (говоря словами Тургенева) «изучение человеческой физиономии, чужой жизни» привлекает его в бо́льшей степени, чем «изложение собственных чувств и мыслей». Это—человек о б ъ е к т и в н о г о склада или направления. Но есть люди иного рода, которые интересуются другими постольку, поскольку они могут изложить перед последними «свои собственные чувства и мысли», т.-е. обнаружить с в о е душевное содержание, и вы, встретя такого человека, сейчас же замечаете, что он не ищет «дополнения» себе и живет собственным своим нутром. Это человек с у б ъ е к т и в н о г о склада или направления. Различны могут быть причины, обусловливающие такой субъективизм, но в числе их бросается в глаза одна: это именно отсутствие того, что Тургенев называет «внутреннею свободою». Человек, находящийся под властью какой-нибудь idée fixe, фанатик, доктринер, сектант, утопист—все они слишком исключительно заняты своими мыслями, чувствами, стремлениями, слишком переполнены собою, чтобы интересоваться «живою правдою человеческой физиономии», и общение с людьми иных мыслей, чувств, стремлений производит в их душе эффект не гармонии, а диссонанса. Наоборот, люди внутренно свободные, не порабощенные излюбленной идеей или мечтою, ищут дополнения, рады встретить контрасты,—их душа открыта для объективного отношения к вещам и людям.

Таков именно и был Тургенев, как в жизни, так и в творчестве.

Художник (если он в самом деле художник, а не сочинитель) остается в сфере творчества самим собою, творя, он продолжает

жить, вступает в такое же живое общение с создаваемыми им образами, какое ему свойственно в отношении к живым людям. Он будет объективен или субъективен в творчестве, смотря по тому и приблизительно в той же мере, каким он является в своей личной жизни [1]).

Вот и обратимся теперь к изучению тургеневского творчества с указанной точки зрения. Постараемся проследить, как «живет» Тургенев в своих повестях и романах, в каких типах ищет он дополнения себе, и где тот специальный душевный ритм, которого осуществления он искал в своем творчестве.

III.

В числе мужских фигур у Тургенева есть несколько таких, к которым автор относится с явной симпатией, доходящей порою до своего рода «влюбленности». Вот именно эти-то образы и оказываются в большей или меньшей степени противоположными самому Тургеневу. Из них на первом плане нужно поставить Базарова («Отцы и дети») и Соломина («Новь»).

Известно, что к Базарову Тургенев чувствовал «влечение, род недуга» [2]). Вспомним, например, следующие места из писем: «Вы (пишет Тургенев г-же Ф—вой, 1874 г.) повторяете этот... извините бесцеремонность выражения—бесмысленный упрек! Базаров, это мое любимое детище, из-за которого я рассорился с Катковым, на которого я потратил все находящиеся в моем распоряжении краски, Базаров,—этот умница—этот герой—каррикатура?!?..» (№ 190).

«Не удивляюсь (пишет Тургенев Салтыкову, 1876 г.), что Базаров остался для многих загадкой; я сам не могу хорошенько себе представить, как я его написал. Тут был—не смейтесь, пожалуйста,—какой-то фатум, что-то сильнее самого автора, что-то независимое от него. Знаю одно: никакой предвзятой мысли, никакой тенденции во мне тогда не было; я писал наивно, словно сам дивясь тому, что у меня выходило... Скажите по совести, разве кому-нибудь может быть обидно сравнение его с Базаровым? Не сами ли вы замечаете, что это самая симпатичная из всех моих фигур?..» (№ 217).

---

[1]) Весьма возможно, что у некоторых художников их душевный уклад,—субъективный у одного, объективный у другого,—проявляется в их творчестве с бо́льшею выдержкою и последовательностью, чем в жизни, где различные внешние влияния, обстоятельства, случайности искажают или затемняют основные черты личности. В творческой работе легче оставаться самим собою, чем в сутолоке жизни.

[2]) Так сам он выражается в письме к Герцену от 28 апреля 1862 г.: «... при сочинении Базарова я не только не сердился на него, но чувствовал к нему «влечение, род недуга»,—так что Катков на первых порах ужаснулся и увидал в нем апофеозу Современника...»

Симпатия или, скорее, любовь Тургенева к Базарову сказывается во многих местах романа. Его наружность, манера, обхождение, душевные состояния и т. д. изображаются так, что читатель чувствует, как этот человек нравится Тургеневу. При первом же появлении Базарова читателю невольно навязывается мысль, что это любимец автора и человек необыкновенный. Его наружность тщательно описана: «длинное и худое лицо с широким лбом... и т. д.—оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум». В отношениях Базарова к Павлу Петровичу и Аркадию (не говоря уже о Кукшиной и Ситникове) Тургенев как бы нарочито желал показать превосходство своего героя, значительность и своеобразность его душевного содержания, выставляя на вид его спокойствие, уважение к самому себе, и сам невольно любуясь им. Вспомним хотя бы сцену объяснения с Павлом Петровичем (вызов на дуэль, гл. XXIV), сцену дуэли, беседы с Аркадием, смерть Базарова и мн. др.,—везде Базаров является то «умницею», то «героем» и нигде не показан с той повседневно-пошлой стороны, которая есть у всякого, даже самого необыкновенного человека.

Отметим еще две-три черты, как бы вскользь брошенные. «Однажды он, гуляя с нею (Одинцовой) по саду, внезапно промолвил угрюмым голосом, что намерен скоро уехать в деревню к отцу... Она побледнела... Базаров объявил ей о своем отъезде не с мыслью испытать ее, посмотреть, что из этого выйдет: он никогда не «сочинял»... (гл. XVII). И в самом деле: Базаров—каким мы его знаем на всем протяжении романа—это натура глубоко-правдивая: все его поступки, все его слова, серьезные или шутливые,—одинаково являются подлинным выражением его личности. Он никогда не симулирует, не прикидывается, даже прямо не в силах надеть маску и изобразить то, чего не чувствует (как, напр., в отношениях к отцу и матери, которым он и хотел бы показать больше нежности, чтобы утешить стариков,—да не может: нет ее у него). Описывая сцену у Одинцовой (в городе), когда Базаров и Аркадий в первый раз пришли к ней с визитом, и Базаров, желая скрыть свое смущение, стал «ломаться» и говорить с преувеличенной развязностью, Тургенев заставляет Одинцову отлично понять, что под этой обманчивой манерою скрывается натура, которой именно-то и чуждо всякое «ломание», что Базаров—человек, не умеющий «напускать» на себя. Заставляя Одинцову понимать это, Тургенев хочет, чтобы и читатель так понимал и не перетолковал бы поведения Базарова в каком-нибудь пошлом смысле. «Одно пошлое ее (Одинцову) отталкивало, а в пошлости никто бы не упрекнул Базарова».

Этот человек, столь симпатичный Тургеневу, изображенный с такой любовью, почти пристрастной, представляет собою натуру, прямо противоположную натуре самого Тургенева. Базаров,

как известно, человек необычайно сильной воли, железного характера. С этой стороны он служит настоящим контрастом Тургеневу, и, повидимому, здесь-то и нужно искать объяснения того невольного влечения, которое сразу почувствовал наш художник к лицу, послужившему «оригиналом» Базарова, и потом—к его художественному воспроизведению, герою «Отцов и детей». Напомню читателю известное место в «Литературных воспоминаниях», где Тургенев говорит: «. . .в основание главной фигуры Базарова легла одна п о р а з и в ш а я меня личность молодого провинциального врача... В этом з а м е ч а т е л ь н о м человеке воплотилось—на мои глаза—то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. В п е ч а т л е н и е, п р о и з в е д е н н о е н а м е н я э т о й л и ч н о с т ь ю, б ы л о о ч е н ь с и л ь н о и в то же время не совсем ясно...» (X, 101). Мне кажется, едва ли «молодой провинциальный врач» мог поразить воображение Тургенева одним лишь содержанием и резкостью своих отрицательных идей: он должен был импонировать чем-нибудь другим. Очевидно, это был человек базаровского закала,—сильный, властный, содержательный, умный, злой. Тургенев не принадлежал, конечно, к числу людей, которых можно удивить и пленить «новыми словами», резкостью суждений, смелостью взглядов. Его всегда интересовала прежде всего личность, натура человека, его внутреннее содержание, и самые удивительные «взгляды», самые новые и смелые слова, высказанные человеком пустым ничтожным, бездарным, не производили на Тургенева ровно никакого впечатления (кроме, разве, совершенно отрицательного; см., напр., письмо к г-же Ф—ой. «Письма», № 190).

В «молодом провинциальном враче» Тургенев прозревал присутствие какой-то необыкновенной силы, быть может, — недоброй, но действующей обаятельно на такие натуры, как тургеневская. В основе этой силы лежала необычайная крепость воли, как задерживающей, так и деятельной. Вспомним здесь те места в «Отцах и детях», где с особливой яркостью выставлена на вид эта сторона у Базарова. Вот, напр., страница, изображающая отношение Базарова к своему собственному чувству, внушенному Одинцовою. Это чувство его «мучило и бесило», и от него «он тотчас отказался бы с презрительным хохотом и циническою бранью, если бы кто-нибудь, хотя отдаленно, намекнул ему на возможность того, что в нем происходило... Он с негодованием сознавал романтика в самом себе. Тогда он отправлялся в лес и ходил по нем большими шагами, ломая попадавшиеся ветки и браня вполголоса ее и себя... Он ловил самого себя на всякого рода «постыдных» мыслях, точно бес его дразнил. Ему казалось иногда, что и в Одинцовой происходит перемена, что в выражении ее лица проявилось что-то особенное, что может быть.... Но тут он обыкновенно топал ногою или скрежетал зубами и грозил себе кулаком» (XVII).

Прочитав эти выдержки отдельно, читатель, незнакомый с личностью Базарова, мог бы, пожалуй, подумать, что дело идет об аскете, смущаемом бесовскими навождениями, для борьбы с которыми он пускает в ход всю силу своей задерживающей воли.

Но аскету, фанатику «личной святости», сравнительно нетрудно бороться со своими страстями и разными соблазнами: в его распоряжении излюбленная идея, которой подчинена вся его личность; вся духовная жизнь стянута у него к одному пункту, где движущею силою являются обаяние религиозного экстаза, чувство самоуслаждения своими собственными подвигами, вера в загробное воздаяние, чары молитвенного умиления. Все это—с т р а с т н ы е состояния души, которые сами по себе действуют подавляющим и даже уничтожающим образом на другие страсти или чувства, напр., на любовь, как чувственную, так и идеальную, на увлечения земными благами, славой, честолюбием и т. д. Такому человеку, знающему «одной лишь думы власть», как и всякому человеку, одержимому идеею, сравнительно не так уж трудно орудовать аппаратом задерживающей воли. Другое дело—Базаров. У него нет тех высших страстей, религиозных или иных, которые одним фактом своей наличности укрепляют волю, устраняя или парализируя действие низших страстей. Что касается специально любви к женщине, то, как мы знаем, Базаров в этом отношении—циник и не признает в любви ничего чистого, идеального. «Нравится тебе женщина,—говаривал он,—старайся добиться толку; а нельзя—ну, не надо, отвернись, земля не клином сошлась» (XVII). К самой Одинцовой он подходил с мыслями нечистыми. «Но он скоро понял, что с ней «не добьешься толку», а отвернуться от нее он, к и з у м л е н и ю с в о е м у, не имел сил» (XVII). Это и з у м л е н и е и также н е г о д о в а н и е, с которым он «сознавал романтика в самом себе», и потом страшная внутреняя борьба и ломка, описанные в вышеприведенной выдержке и в сущности длящиеся до конца романа, свидетельствуют нам, что в душе этого человека есть нечто положительное, во имя чего оно борется с возникшею страстью, но что в то же время это нечто, каково бы оно ни было, не дает для воли той опоры, какую дают ей излюбленные страсти аскета, фанатика, вообще человека, одержимого идеей. Не подлежит сомнению (ниже будет речь об этом), что «нигилист», радикал-отрицатель, демократ Базаров не принадлежал, однако, к числу фанатиков идеи,—в нем нет и тени фанатического, некритического отношения к своим воззрениям, направлению, делу. Если бы таковое у него было, и его идеи захватывали бы его целиком, внутренняя борьба не обошлась бы ему так дорого. Против новой страсти выступила бы старая; он не был бы так безоружен в борьбе со страстью к Одинцовой и с тем вместе не придавал бы, конечно, такой важности, такого трагического значения тому обыкновенному и неизбеж-

ному, как корь, душевному заболеванию, которое называется влюбленностью. Вот тут-то и возникают вопросы: откуда это негодование, это возмущение, эта борьба? Во имя чего ведется она? Что именно, какое сокровище, оберегает в себе Базаров, борясь со своим чувством к Одинцовой? Почему, наконец, эта любовь и борьба так трагичны?

IV.

За ответами ходить не далеко. Не только в истории этой любви, но и во всем, что мы знаем о Базарове, на всем протяжении романа, отчетливо сказывается одна капитальная черта, придающая особую значительность и высокий интерес фигуре героя и в то же время чрезвычайно важная для правильного понимания той любви, которую питал Тургенев к этому своему «детищу». Эта черта и есть та «внутренняя свобода», о которой мы говорили выше, цитируя советы Тургенева молодым беллетристам. Базаров—человек, внутренно свободный, не хуже самого Тургенева. Во всем противоположен он своему автору—и характером, и складом ума, сухого, делового, положительного, и своим отношением к искусству и поэзии, которых он органически не понимает, и укладом воли,—в одном только пункте Тургенев и Базаров сходятся—в способности к внутренней свободе. Последняя и есть то сокровище, которое так ревниво оберегает Базаров и ради которого он так возмущается против чувства к Одинцовой.

Во избежание недоразумений, здесь следует пояснить, что собственно понимаю я под внутренней свободой.

Она не есть нечто отрицательное, она—не отсутствие идей, не беспринципность; она также—не отсутствие высших чувств (напр., чувства долга); она не есть даже отсутствие страстей. Можно быть адептом идеи, чуждым оппортюнизма, можно руководиться чувством долга, быть доступным увлечением и страстям—и в то же время оставаться внутренно свободным. Для этого необходимо, кроме идей, принципов, чувства долга, страстей, обладать еще некоторым положительным душевным даром. О природе этого дара можно составить себе понятие по следующим примерам:

Пирогов был человек глубоко-религиозный, верующий, христианин, но он был чужд всякого фанатизма, и в деле религии, как и во всем, руководился духом широкой гуманности, терпимости, человеколюбия: он был в религии, как и во всем, внутренно свободен. А вот, напр., протопоп Аввакум—так тот внутренней свободою не обладал. С тем вместе Пирогов был последователен и принципиален не меньше протопопа Аввакума,—только на другой лад. Первый был *человек идеи*, второй был *ее раб и мученик*. Кант, всю жизнь работавший в тиши ка-

бинета с самоотвержением отшельника и, как известно, отличавшийся необыкновенным богатством идей философских, научных и нравственных, был человек внутренно свободный: он в своих изысканиях, построениях, жизни руководился не буквою, не догмою системы, а критикой, духом исследования и—в связи с этим—был широк и гуманен. Зато же он и создал критическую философию, ознаменовавшую наступление новой эры в истории мысли, и его имя стоит на рубеже двух эпох,—о чем, впрочем, он совсем не заботился. Другое дело, напр., Шопенгауэр: этот гениальный мыслитель создал еще в молодости догматическую систему и так и остался на всю жизнь, до глубокой старости, очарованным этим своим произведением и воображал, что история мысли делится от Платона до Шопенгауэра и от Шопенгауэра вперед, да, кроме того, всегда был под властью своего дурного характера и страстей: он не был внутренно свободен. К числу мыслителей гениальных, но не свободных относится и Огюст Конт, который и в позитивизме, и в особенности в контизме был догматиком, да еще проникнутым духом католической авторитарности, и, кроме того, находился под давлением idée fixe своего призвания. В сфере политики, общественной деятельности и борьбы образцом деятеля внутренно свободного, но стойкого и непреклонного, является Гладстон. Таковым же представляется мне и Бебель: принадлежность к определенной партии не мешает ему быть человеком широких общечеловеческих идей и деятелем, чуждым узкой шаблонности доктрины. Заметный дар свободы духа мы видим у Гете [1]) и Пушкина, и только по недоразумению или в силу запальчивости можно было смешивать этот чудный дар с индифферентизмом или беспринципностью. Таков же был и Тургенев.

Из этих и подобных примеров можно видеть, что внутренняя свобода есть такая «идейность», которой чужды фанатизм, догматизм, шаблон, доктринерство, исключительность и т. п., и которая просветлена духом критики, исследования, терпимости, гуманности. Если человек идеи не теряет способности выслушивать других, понимать и оценивать иные точки зрения, иные убеждения; если его излюбленная идея, система, программа, страсть, вера не являются в виде завесы, заслоняющей от его глаз действительность, подлинного человека и человечество; если он сознает и чувствует, что, положим, его «я» и его идеи—это нечто превосходное, ну а все-таки эта действительность, этот громадный мир, это человечество сами по себе подлежат объективному изучению, пониманию и любви (да кроме того, отлично могут обойтись без него и его идей),—то такой человек имеет шансы возвыситься до той высоты душевного подъема, которая и есть внутренняя свобода духа.

---

[1]) Гете по натуре был далеко не «свободен внутренно», но он добился внутренней свободы и достиг ее во вторую половину своей жизни.

Само собою разумеется, внутренняя свобода, как и все на свете вообще и в психике человека в особенности, может быть только относительной. Немыслим такой гений, который обладал бы безусловной свободой духа. И Пирогов, и Кант, и Гладстон, и сам Гете представляются внутренно свободными только относительно,—их дух, их воля, их ум далеко не так связаны, как у натур другого рода (Шопенгауэр, Конт, Толстой). Они свободны во многом, в чем другие связаны; они вообще свободнее других. Но у каждого из них найдутся свои слабые стороны, такие черты характера, темперамента, ума, которых действие ограничивает их внутреннюю свободу в тех или других отношениях.

Обращаясь к Базарову, мы скажем так:

Это человек, который имеет много шансов стать внутренно-свободным, но по молодости лет, по недостатку жизненного опыта, он далеко еще не осуществил этой свободы и не оправдал своих прав на нее. Видно только, что, не умри Базаров так рано, он сумел бы их оправдать. Задатки внутренней свободы в нем основаны на свойствах его большого ума и на необычайной силе воли. Об этой последней мы говорили выше. Что же касается ума, то всякий, прочитавший и понявший «Отцы и дети», отлично знает, как умен Базаров. Было бы излишне распространяться на эту тему и доказывать цитатами, что у Базарова сильный аналитический и критический ум, несколько сухой и холодный, не чуждый иронии и скептицизма, «научно-деловой». Такие свойства ума много содействуют освобождению духа. Если не во всех сферах, то, по крайней мере, в области идей, идеалов, общественных стремлений, такой ум всегда предохранит человека от узости, односторонности, фанатизма, не позволит ему стать рабом идеи, мономаном. И в самом деле, Базаров обращается со своими идеями совершенно свободно, и самый «нигилизм», отрицание «принципов» и авторитетов, в существе дела, являются у него только своеобразным, юношески-незрелым, не продуманным выражением этой внутренней свободы. Несомненно с годами, и опытом такой способ выражения свободы заменился бы у него другим—более зрелым, более совершенным ее проявлением. Вполне созревший, обогащенный опытом жизни, расширивший круг своих идей, Базаров уже не станет утверждать, что, напр., «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта», что «Рафаэль гроша медного не стоит», что «принципов нет, а есть только ощущения», и т. д. Чтобы правильно понять Базарова, к этому нигилизму его нужно относиться так, как отнесся к нему сам Тургенев,—благодушно, без той горячности, какую проявляет Павел Петрович Кирсанов. Тургенев ясно показал нам неуместность этой горячности и дал понять, что—не будь ее—сам Базаров выражался бы не так резко. Лично Тургеневу было крайне несимпатично отрицание искусства, авторитетов, глумление над Рафаэлем и Пушкиным и т. д., но он умел глубоко

проникать взором художника и мыслителя в душевное нутро людей, умел взвешивать и оценивать их внутреннее содержание, чего не умеет Павел Петрович. Последний органически неспособен понять Базарова—как натуру, ум, характер, и, в своей оценке человека, держится на поверхности, не идет дальше «взглядов», слов, случайных проявлений личности. Не нравятся ему эти слова и проявления,—и он отворачивается от человека, выносит ему безаппелляционный приговор. Ему и в голову не приходит простая мысль, что есть ведь в человеке нечто более существенное, чем слова и «взгляды», нечто глубже лежащее, есть характер, воля, склад ума, внутренние запросы, есть сложная личность в процессе развития, ищущая выражения и самоопределения.

Для Павла Петровича Кирсанова Базаров никоим образом не может служить «дополнительной личностью». Он и Базаров—это два контраста, но такие, которые друг друга не дополняют, не способны к гармоническому сочетанию.

Но Тургенев—не Павел Петрович Кирсанов, и отношения его к Базарову поэтому совсем иные. Другое дело—Николай Петрович Кирсанов: в нем воплощены некоторые типичные черты передового дворянства эпохи 40—60-х годов, между прочим, те, которые Тургенев находил в самом себе. «Николай Петрович (говорит Тургенев в письме к Случевскому, 1862 г., № 81)—это я, Огарев и тысячи других». Мягкость характера, слабость воли, прекраснодушие, литературные вкусы, сочувствие к молодежи, культ Пушкина и природы, недостаток практического смысла, неспособность к действию и т. д.—таковы характерные признаки этого типа, совершенно противоположного базаровскому. Эта противоположность, однако, вовсе не предполагает той враждебности, той невозможности соглашения, которые образуют основу отношений между Павлом Петровичем и Базаровым. Николай Петрович едва ли вполне понимает и едва ли мог бы полюбить Базарова, но в то же время в нем нет той затаенной, предвзятой, инстинктивной вражды к нему и того почти физического отвращения, какие проявляет его брат. Между отцом Аркадия и Базаровым, при других обстоятельствах, могли бы установиться очень хорошие отношения. И сам Базаров, как известно, по-своему ценит и понимает Николая Петровича; в нем нет никакой антипатии к последнему.—«Базаров умен и знающ».—говорит Николай Петрович.—«Твой отец добрый малый.—говорит Базаров Аркадию,—но он человек отставной, его песенка спета».

При всем том, предполагая даже наилучшие отношения между Николаем Петровичем и Базаровым, все-таки они никогда не могли бы служить друг для друга «дополнительными личностями». Гармоническое соотношение между их умами и натурами немыслимо. Базаров для Кирсанова-отца—слишком большая сила; Николай Петрович для Базарова—слишком слаб и зауря-

ден. В нем нет ничего такого, что могло бы уравновесить базаровскую силу духа. То же самое приходится сказать и об Аркадии. Юный друг Базарова, как ум, характер, темперамент,—весь в отца. Уравновесить друг друга Базаров и Аркадий не могут. Их отношения таковы: взаимная симпатия и дружба, восторженное поклонение со стороны Аркадия, снисходительное расположение со стороны Базарова, но отсутствие и невозможность настоящей гармонии. Аркадий, как и его отец, слаб и заурядан; Базаров слишком силен и содержателен. Они не могут быть друг для друга настоящей душевной потребностью. Отсюда в конце концов взаимное охлаждение и разрыв.

V.

Теперь возьмем эту самую натуру, этот дворянский тип, воплощенные в образах Николая Петровича и Аркадия, и, не нарушая основных черт, начнем понемногу усиливать качества ума и таланта. Николай Петрович далеко не глуп, Аркадий вовсе не ограниченный человек. Но легко можно представить себе человека того же дворянского типа и той же натуры, только одаренного выдающимся умом—мыслителя, художника, с несравненно большим диапазоном духа, с тою душевною чуткостью, которая редко выпадает на долю натурам заурядным, наконец—с даром творчества, все равно какого—художественного, публицистического, философского, научного. В результате получится тот же «дворянин», но только именуемый, напр., Пушкиным, Герценом, Тургеневым и т. д. Мы получим большую душевную силу, которая уже не спасует перед Базаровым и может его уравновесить. Между этими двумя силами становится возможным гармоническое соотношение; они способны дополнить одна другую.—Вот и посмотрим, как Базаров дополняет Тургенева.

Некоторые данные для решения этого вопроса были приведены выше. Мы видели, как Тургенев любит Базарова; мы указали на те черты базаровской натуры, которых недоставало Тургеневу и которые потому и служили для него «дополнением». Наконец, мы отметили общую у них черту—внутреннюю свободу, присутствие которой делает личность Базарова особенно симпатичной и дорогой Тургеневу. Но всего этого все еще недостаточно,—попытаемся заглянуть глубже в эти сложные душевные отношения художника к его созданию.

Сперва прочтем следующие строки из письма к Случевскому (1862 г., № 18): «...если читатель не полюбит Базарова со всею его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью,—если он его не полюбит, повторяю я,—я виноват, я не достиг своей цели... Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная и честная и все-таки обреченная на погибель, потому что она все-таки стоит еще в предверии будущего,—мне мечтался какой-то

странный pendant с Пугачевым»... «Базаров подавляет все остальные лица романа... Приданные ему качества не случайны. Я хотел сделать из него лицо трагическое—тут было не до нежностей. Он честен, правдив и демократ до конца ногтей... Базаров, по-моему, постоянно разбивает Павла Петровича, а не наоборот, и если он называется нигилистом, то надо читать: революционером».—«Вся моя повесть направлена против дворянства, как передового класса»...—«Базаров в одном месте у меня говорил (я это выкинул для цензуры) Аркадию: твой отец честный малый, но будь он расперевзяточник—ты все-таки дальше благородного смирения или кипения не дошел бы, потому что ты дворянин» [1]).

Эти признания Тургенева для нас драгоценны, тем более, что они были сделаны, так сказать, по горячим следам, очень скоро после появления «Отцов и детей». Их искренность не может быть заподозрена. Но они требуют пояснений. Не нужно забывать, что в данном случае мы имеем дело с частным письмом, не предназначавшимся для печати, да еще обращенным к молодому (тогда) человеку, гейдельбергскому студенту. Оно было написано специально для разъяснения возникших недоразумений по поводу «Отцов и детей», и на все эти недоразумения Тургенев отвечает по пунктам. Оттуда, кроме сжатости и краткости, еще и та особенность, что весь вопрос сводится к авторским намерениям и к разъяснению внутреннего смысла выведенных образов. Наша же задача—иная; мы ставим себе целью проследить внутренний процесс творчества, в котором всегда, кроме преднамеренности, есть много вдохновения и наивности. Вспомним здесь то место из письма к Салтыкову, где Тургенев говорит, что писал Базарова «наивно словно, сам дивясь тому, что у него выходило; что тут был какой-то фатум, что-то сильнее самого автора, что-то независимое от него, и никакой тенденции, никакой предвзятой мысли у него тогда не было». (Цитировано выше, № 217.) Между этими признаниями и тем, что писал Тургенев Случевскому, в существе нет противоречия. В процессе творчества элементы сознательного и бессознательного, наивности и осмысленности, непосредственности и преднамеренности так причудливо перепутываются, так чередуются и совмещаются, что сам художник часто не в состоянии разобраться, где кончается одно, где начинается другое, когда действовало вдохновение, когда являлась сознательная работа мысли. По счастью, именно в создании Базарова мы имеем возможность, благодаря письмам и другим данным, с большим вероятием определить относительную долю участья как того, так и другого фактора. «Преднамеренность», сознательность, очевидно, играли

[1]) В письме к Герцену от 28 апреля 1862 г. Тургенев говорит: «Еще бы он (Базаров) не подавил собою «человека с душистыми усами» и других! Это торжество демократизма над аристократией... Штука была бы не важная представить его идеалом; а сделать его волком и все-таки оправдать его, это было трудно; и в этом я, вероятно, не успел»...—Тургенев отлично знал, что «успел в этом».

большую роль в самом начале, в первом замысле Базарова. Сильное впечатление, произведенное на Тургенева «молодым провинциальным врачом», прототипом Базарова, вызвало сознательную работу мысли, направленную на апперцепцию натур и умов этого рода и на уяснение духа отрицательных идей, смысла революционных стремлений. Затем вынырнул образ Пугачева. Могли припомниться и другие, напр., Инсаров, и—предполагаю—напрашивалась мысль создать образ «русского Инсарова» [1]). Во всем этом было много сознательной работы мысли. Но затем должны были выступить на авансцену процессы бессознательные, та «наивность» и тот «фатум», о которых говорит Тургенев в письме к Салтыкову. Эту «наивность» и «фатум», это бессознательное в творчестве, я свожу к ритмическому движению души, к стремлению создать дополнительную личность и достичь гармонии. Эти волны душевного ритма, поднявшись из глубины встревоженной творческим вдохновением души, разметали и унесли и Пугачева и Инсарова,—и на поверхность вынырнул иной образ, иная мечта. Это были еще неясные очертания фигуры «сумрачной, наполовину выросшей из почвы», умной, злой, правдивой, честной. И вот тут-то произошло то, что всегда возникает в творчестве истинных, больших художников. Назревающий образ, всплывающая мечта получила очертания общей идеи или—лучше—обобщенного образа, в котором ищет воплотиться не что-нибудь случайное, исключительное, индивидуальное, а нечто общее, человеческое, характерное для человечества, важное для познания и понимания той или другой стороны духа, каков он есть или каким он может быть в statu quo или в развитии.

И вот в ответ и в унисон с этим расширением образа расширяется душа самого художника,—он сам становится т и п о м, «образом обобщающим», и в э т о м в и д е он ищет себе дополнения в том, что создается. Базарова написал не индивидуальный, так сказать, Ив. Серг. Тургенев, а Тургенев—тип и представитель лучших людей дворянства 40—60-х г.г., западник, идеалист. Когда он создавал Базарова, он чувствовал в себе русского дворянина доброго старого времени, он сознавал свою—дворянскую—общественную и политическую несостоятельность и жаждал образа, в котором даны были бы задатки иного призвания; он лелеял и облюбовывал черты силы, практического, делового ума, черты натуры мощной, «наполовину выросшей из почвы», «может быть—недоброй». Он как бы собрал в себе в эту минуту всю сумму дворянской мягкости, доброты, эстетики, прекраснодушия, оторванности от почвы и т. д. и ощущал душевную потребность—увидеть и полюбить воплощение противо-

[1]) Можно предполагать, что образ Н. А. Д о б р о л ю б о в а, огромная душевная мощь и высокий ум которого не могли не произвести глубокого впечатления на Тургенева, отчасти отразился на замысле Базарова. А. Н. П ы п и н, «Н. А. Некрасов», С.-Петерб. 1905, стр. 40—41.

положных черт—базаровских. Поскольку эти движения души проникали в сознание, постольку они могли быть переведены терминами письма к Случевскому; поскольку они оставались бессознательными,—они должны были подсказать то, что писал Тургенев Салтыкову.

Психический ритм, осуществлявшийся в процессе создания Базарова, был очень сложен. Тургенев, обобщающий в себе множество дворянских натур и создающий таким путем образы Николая Петровича и Аркадия,—это одна волна, и это творчество по преимуществу субъективное—от себя. Еще волна—противоположение себя этому обобщению: Кирсановы, отец и сын, это—одно «я», Тургенев—тип, но есть еще другое его «я»—Тургенев—художник и мыслитель. Это—как бы раздвоение личности. Воплотив одну половину себя в Николае Петровиче, Тургенев другою, своим «я» мыслителя и художника, незримо, но ощутительно присутствует в романе для уравновешения базаровской силы, для гармонического созвучия с нею. И эта гармония действительно осуществляется. На Базарова Тургенев в самом деле потратил свои лучшие краски. Он любуется своим «детищем». Он в восторге, что «нашел» Базарова. «Отцы и дети»—это, можно сказать, роман Тургенева и Базарова, это повесть о том, как великий объективный художник стал выше своего типа, класса, эпохи и с этой высоты мысли устремил очарованный взор в величественный фантом, вдруг выросший перед ним.

Базаров—это в некотором роде фантом, видение художника. Это не тип в тесном смысле слова. И в самом деле.

Смотреть на Базарова, как на тип наших «нигилистов» или «мыслящих реалистов» 60-х г.г.,—нет никакой возможности». К этому «движению», в сущности безобидному, Базаров примыкает чисто внешним образом. Отрицание искусства, глумление над Пушкиным, культ естественных наук, материалистическое мировоззрение—все это только «механически» связывает Базарова с известными кругами молодежи того времени. Но ведь Базаров интересен и так значителен вовсе не этими «взглядами», не «направлением», а внутренней содержательностью и сложностью натуры, в самом деле «сумрачной», «наполовину выросшей из почвы», огромной силою духа, наконец—при демократизме «до конца ногтей»—такой независимостью мысли и такими задатками внутренней свободы, каких дай Бог настоящему философу. Это ли те черты, которые могут быть названы типичными для молодежи 60-х годов, Писаревского направления? В письме к Случевскому Тургенев говорит, что вместо «нигилист» нужно читать «революционер». Примем такое «чтение» и постараемся понять Базарова—как тип уже не «нигилиста» 60-х. г.г., а «революционера». Если даже будем иметь в виду не только русских революционеров 60-х и последующих годов, но и западно-европейских, то и в таком случае типичность Базарова будет очень сомнительною. Его натура, правда, в основе своей, представляется «рево-

люционной», но с тем вместе в нем слишком много внутренней свободы и скептицизма, чтобы он мог быть признан истинным, типичным представителем революционного духа и умонастроения. Настоящие революционеры большею частью фанатики, т.-е. люди внутренно-несвободные. Революционеру не подобает также быть скептиком. В известном смысле, он—верующий и исповедующий. Где же у Базарова признаки фанатизма, веры, слепой преданности идее? Если он и говорит Аркадию: «вы, например, не деретесь—и уже воображаете себя молодцами,—а мы драться хотим... нам других ломать надо», и т. д. (гл. XXVI), то это свидетельствует только о том, что натура Базарова, как сказано выше, в основе своей, «революционна», агрессивна, склонна к активному протесту. Но это только задатки, и от них еще далеко до настоящего революционного уклада мысли и чувства. Не всякий желающий драться и «ломать» других—ео ipso есть революционер,—к этим задаткам нужно еще присоединить веру в людей, в свое дело, слепую преданность идее. Эта «прибавка» так важна, что история являет нам нередкие примеры революционных деятелей, которые были таковыми только в силу этой веры и преданности, а вовсе не по натуре, часто мягкой и пассивной.—Далее, у Базарова нет и того духа пропаганды и прозелитизма, который так свойствен заправским революционерам. Развивая свои взгляды Одинцовой, он «говорил все это с таким видом, как будто в то же время думал про себя: верь мне или не верь, это мне все едино» (XVI). В беседах с Аркадием он скорее напоминает философа-материалиста, беседующего с учеником своим, чем пропагандиста, вербующего себе адепта.

Но что особенно характерно для Базарова и в то же время является признаком резкого отличия его внутреннего мира от натур и умов заправски-революционных, это та вечная неудовлетворенность и невозможность найти удовлетворение, то отсутствие равновесия духа, которые с особливой наглядностью сказались в следующей тираде: «я думаю,—говорит он Аркадию,—хорошо моим родителям жить на свете! Отец в 60 лет хлопочет, толкует о «паллиативных» средствах, лечит людей, великодушничает с крестьянами,—кутит одним словом; и матери моей хорошо: день ее до того напичкан всякими заботами, охами да ахами, что ей вспомниться некогда; а я... А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке, кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки!.. Я хотел сказать, что они вот, мои родители то-есть, заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им не смердит... а я... я чувствую только скуку да злость» (XXI).

Вот именно то, что Базаров говорит здесь о своих родителях, может быть, mutatis mutandis, с большим правом сказано о революционерах: они з а н я т ы и не беспокоятся о собственном «ничтожестве». И в самом деле. Простые и смирные люди, в роде родителей Базарова,—те скорее в минуту, напр., горя могут почувствовать свое ничтожество. Революционер преисполнен сознанием своей миссии, иллюзией великого, исторического дела, которому он призван служить и скорее склонен преувеличивать свою значительность, свою ценность—общественную, национальную, международную,—чем чувствовать свое ничтожество. В смысле психологическом, нет людей более з а н я т ы х, как именно революционеры; и нет людей более уравновешенных, более ясных, все вопросы разрешивших, чуждых скептицизма, колебания, сомнений. Те мысли о бесконечности, вечности, о ничтожестве человека, которым так доступен Базаров, им и в голову не приходят. Это люди жизни, текущего исторического момента, интересами и иллюзиями которого переполнена их душа,—им некогда философствовать о суете сует, и человеческое ничтожество «им не смердит».

Одного этого уже достаточно для заключения, что Базаров не есть представитель революционного типа. Что же он такое?..

Что он такое сам по себе и что он для Тургенева? На этот вопрос я постараюсь ответить в следующей главе, где, подведя итог всему вышесказанному, я вместе с тем сделаю попытку осветить этот итог некоторыми соображениями, извлеченными из анализа таких—очень субъективных—вещей Тургенева, как «Призраки» и «Довольно».

ГЛАВА II.

I.

Едва ли найдется такой объективный художник, в творчестве которого не было бы никакой примеси субъективного элемента. Этот последний не чужд и Тургеневу, и в некоторой доле может быть усмотрен даже в таких, по преимуществу объективных, созданиях его, как фигура Базарова.

Анализируя этот образ, мы пришли к заключению, что Базаров не есть ни представитель «нигилизма» 60-х годов, ни воспроизведение революционного типа, что это—личность sui generis, сотканная из весьма разнообразных элементов, нечто в роде «видения» художника, и ее созданием Тургенев стремился удовлетворить какой-то настоятельной и очень интимной потребноти своего ума и своей души.

Вот тут-то и скрывается субъективная сторона в создании этой столь объективной фигуры. Чтобы уловить и правильно оценить эту сторону, нужно обратиться к тем данным, которые мы найдем в таких произведениях Тургенева, как «Призраки» и «Довольно».

Начнем с последнего.

«Довольно» (1864 г.) может быть причислено к разряду «стихотворений в прозе». Это очень изящная лирическая вещь, блещущая всеми красотами поэтической речи Тургенева. В то же время это—очень искреннее, прямо вылившееся из души, яркое выражение некоторых мучительных чувств и дум, во власти которых был Тургенев в разные периоды своей жизни и, между прочим, во время создания «Отцов и детей». В «Довольно» Тургенев как бы договорил—и уже прямо от себя—то, что в «Отцах и детях» затронуто в форме объективного воспроизведения.

Здесь нужно припомнить те черты базаровской натуры, на которые я уже указал выше,—именно его «самоломанность» и то, что «ему смердит», как он выражается, «его собственное ничтожество»,—мысли о вечности, перед которой так ничтожен человек, грозный призрак смерти, возмущающий гордость Базарова, наконец, вообще пессимистический взгляд на вещи, на людей, казалось бы не идущий к столь сильному, полному жизни и стремлений человеку.

Все это—mutatis mutandis—выражено в «Довольно» так, как будто герой, от лица которого ведется речь, есть сам Тургенев.

И прежде всего мы встречаемся здесь с мыслью или точкой зрения на вещи, которая неизменно повторяется у всех пессимистов или вообще у людей, когда они пессимистически настроены. Одно из древнейших выражений этого взгляда, сделавшееся классическим и вошедшее в поговорку, мы находим у Экклезиаста, этого Шопенгауэра древности: «ничто не ново под луною,—суета сует и всяческая суета».

Вот повторение этого мотива у Тергенева в «Довольно»: «...Что мне в том, что в это самое мгновение заря все шире, все ярче разливается по небу, словно распаленная какою-то всепобедною страстью? Что в том, что в двух шагах от меня, среди тишины и неги и блеска вечера, в росистой глубине неподвижного куста, соловей вдруг сказался такими волшебными звуками, точно до него на свете не водилось соловьев, и он первый запел первую песнь о первой любви? Все это было,—было, повторялось, повторяется тысячу раз—и как вспомнишь, что все это будет продолжаться так целую вечность—словно по указу, по закону—даже досадно станет!..» (гл. III). «...Если бы вновь народился Шекспир, ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета, от своего Лира. Его проницательный взор не открыл бы ничего нового в человеческом быту: все та же пестрая и в сущности несложная картина развернулась бы перед ним в своем тревожном однообразии»... и т. д. (гл. IV).

Всякому человеку могут приходить в голову подобного рода мысли,—в особенности тому, кто имеет основание сказать о себе словами Тургенева в «Довольно»: «все изведано—все перечувствовано много раз... устал я»..., или еще яснее: «Эх, состарился я! Прежде подобные мысли и в голову бы мне не пришли—прежде, в те счастливые дни, когда я сам разгорался, как заря, и пел, как соловей. Надо признаться: все потускнело вокруг, вся жизнь поблекла. Свет, который дает ее краскам и значение, и силу,—тот свет, который исходит из сердца человека,—погас во мне»... (гл. IV).

Душевная усталость, изношенность, одряхление, притупление живых сил ума и сердца—вот обычные источники того безотрадного мировоззрения, которое так поэтически выражено в «Довольно». Разумеется, совершенно невероятно, чтобы в таком именно состоянии душевного упадка находился Тургенев в 1864 г., когда он написал рассматриваемый очерк. Все, что могло случиться, это только некоторая умственная усталость после почти непрерывного творчества второй половины 50-х г.г. и начала 60-х [1]), да, пожалуй, еще упадок духа вследствие тех разо-

---

[1]) 1855—«Рудин», 1855—«Фауст», 1858—«Дворянское гнездо», 1859—«Накануне», 1860—«Первая любовь», 1861—«Отцы и дети»,—есть отчего немного утомиться.

чарований, обид, нареканий, которые выпали на долю Тургенева после появления «Отцов и детей». Все это, конечно, не могло служить достаточным основанием тому, чтобы еще не старый, полный сил и творческих замыслов поэт сказал о себе то, что говорится в только-что приведенной выдержке из IV главы «Довольно». Но, быть может, «Довольно»—это не более, как выражение мимолетного настроения, каприз художника? Едва ли: это вещь слишком продуманная,—как сказано выше, из души вылившаяся, да кроме того, по укладу мысли и настроению, тесно примыкающая к другим, предшествующим произведениям, «Призракам» и «Отцам и детям». По всему видно, что это был порядок мыслей и чувств, занимавших ум и волновавших воображение Тургенева в течение целого ряда лет, а вовсе не случайное умонастроение, не мимолетный каприз. Если все это так, то, казалось бы, остается одно—признать, что «Довольно», «Призраки» и соответственные места в «Отцах и детях» были продуктами не субъективного, а объективного творчества: сам Тургенев (так можно подумать) подобного состояния не испытывал, и такое безотрадное мировоззрение не было ему присуще, но он наблюдал явления этого рода, постиг их воображением великого художника и воспроизвел,—как постиг и воспроизвел он столь чуждую себе натуру Базарова, раньше—Инсарова и т. д. Но, вникая в дело глубже, мы принуждены будем отказаться от такого предположения. Пессимизм «Довольно», «Призраков» и соответственных мест в «Отцах и детях» бесспорно с у б ъ е к т и в н о г о происхождения,—но только он вытекает не из душевного одряхления, на которое указывается в «Довольно», а из другого источника.

Он, так сказать,—«головного» происхождения и вытекает из с в о й с т в т у р г е н е в с к о г о у м а. Основные черты или тип последнего мы наметили в начале этого этюда. Теперь необходимо вернуться к этому вопросу и дополнить нашу характеристику еще некоторыми существенными чертами. Кстати сказать, обыкновенно при анализе и оценке произведений художественного творчества слишком мало уделяют места изучению самого ума, создавшего данное произведение, определению его свойств, его характерных черт. А между тем художественное творчество есть деятельность чисто-умственная—не меньше ученого исследования или философского построения. И в деле анализа и критики произведений искусства на первом плане должен быть поставлен вопрос о том, к а к р а б о т а е т данный ум, к какому типу или укладу мысли относятся его умственные операции.

II.

И прежде всего я попрошу читателя не упускать из вида, что ум человеческий (в особенности—большой, созидающий) есть аппарат чрезвычайно сложный, в котором совмещаются

кажущиеся противоречия, и в котором, кроме процесса создания и развития идей, кроме анализа и синтеза, действуют особого рода чувствования, пристрастия, расположения, даже радости и печали,—действуют, как элемент, сопутствующий работе чистой мысли, ее окрашивающий, но не случайный, а вытекающий из основных свойств данного ума. Вот именно эти свойства и связанный с ними порядок умственных чувств легче всего наблюдать, когда они обнаруживаются под воздействием известной идеи, могущей служить для ума своего рода реактивом. Наблюдайте, к а к такая идея действует в исследуемом уме,—может ли она глубоко пустить корни в нем, или держится на его поверхности,—есть ли внутреннее сродство (Wahlverwandschaft) между ними, или же нет, и идея усвоится лишь внешним образом,—наконец, какой порядок интеллектуальных чувств вызывается ею. Для ума Тургенева, который—читатель помнит—мы отнесли к разряду «неделовых» — созерцательных, философски-консервативных умов, «ренановского» типа, такой пробной, реагирующей идеей может служить и д е я р а з в и т и я (э в о л ю ц и и), м ы с л ь т р а н с ф о р м и з м а. Есть умы, внутренно к ней предрасположенные,—им особенно удобно, привольно и радостно мыслить в этом направлении, двигаться по этой колее; есть другие умы, которым она прямо-таки претит; есть третьи, охотно ее принимающие, но не задеваемые ею за живое, равнодушно, рассудочно относящиеся к ней. Вот именно к этому-то последнему разряду и принадлежит Тургенев вместе с Ренаном и другими мыслителями того же типа.

Мыслитель, ум которого внутренно предрасположен к эволюционизму и трансформизму, который глубоко чувствует величие и плодотворность этой идеи, провидит ее великое будущее, никогда не скажет, что ничто не ново под луною. Напротив, для него—все ново, ничто не повторяется. Вместе с Потебнею, он не только скажет, но всеми фибрами своего ума будет чувствовать, «что интерес истории именно в том, что она не есть лишь бесконечная тавтология» [1]).

Для умов практических, житейских (напр., для общественного или политического деятеля, для государственного человека) идея эволюции долго еще не будет иметь большого значения. Для них она может быть только предметом любознательности. Человек жизненной борьбы имеет дело с существующими формами жизни, которые кажутся ему в своих основных чертах неподвижными. Его деятельность ограничена этой кажущейся неподвижностью. Раздвигать горизонт и устремлять взор в бесконечную даль веков,—ему, как практическому деятелю, нет никакой надобности, и, пожалуй, это могло бы даже повредить его делу. Ему совсем и не нужно знать и чувствовать, что помимо тех маленьких изменений в пределах существующих форм,

[1]) А. Потебня. «Из записок по русск. грамм.», изд. 2-е, стр. 77.

которые он производит или стремится произвести и которые кажутся ему очень большими, совершаются незаметно, по каплям, колоссальные изменения самих форм жизни—изменения, результаты которых обнаружатся веками. И, в сравнении с этой стихийной работой веков, его личные усилия, его излюбленное дело представятся микроскопическими: лучше ему не смотреть в даль и не сравнивать.

Другое дело умы созерцательные,—те, которые свойственны ученым-мыслителям и большим художникам. Их не может удовлетворить мир конкретного, от факта они стремятся сейчас же перейти к общей идее, от индивидуума к типу, от явления к закону. Фактическая действительность, которая вот сейчас существует и подлежит пользованию, отрицанию, отстаиванию, реформированию, незаметно исчезает из их кругозора, уступая место иной «действительности»,—отвлеченной действительности общих идей и законов мира, которая не подлежит ни пользованию, ни воздействию. Она подлежит только созерцанию. Было бы ошибкою думать, что это созерцание непременно есть процесс холодный, безрадостный, беспечальный. Напротив, с ним сопряжены своеобразные радости и скорби мыслителя, которые только выигрывают от того, что они—не личные, не эгоистичны, что они—мировые. И бесспорно, эти скорби и радости и их взаимные соотношения будут весьма различны, смотря по тому, как созерцает тот или другой ум. Если он созерцает природу и человечество, как нечто неподвижное, неизменное в своей основе, если вселенная и история для него—одна лишь бесконечная тавтология, то его мировая скорбь или мировая радость и их взаимные соотношения будут не те и не такие, как для ума, созерцающего космос в форме зрелища вечного, непрерывного развития, не допускающего никакой тавтологии. И мы, кажется, не ошибемся, если скажем, что первый ум будет склонен к отвлеченному интеллектуальному п е с с и м и з м у, второй же будет скорее о п т и м и с т и ч е н. Этим я вовсе не хочу сказать, что первый непременно должен смотреть на все сквозь темные очки, а второй—сквозь розовые. Я говорю только о предрасположении, об относительном сочетании радости и скорби мыслителя. С тем вместе я предлагаю в данном вопросе различать мыслителя и человека. Как человек такой-то может быть в своей личной жизни или в качестве гражданина данного государства или же современника известной эпохи большим пессимистом и очень мрачно смотреть на вещи; но это нисколько не мешает ему в сфере отвлеченной мысли и в больших созерцаниях быть мыслителем скорее жизнерадостным, чем скорбящим. Вот именно с этими оговорками я и нахожу возможным поддерживать свой тезис о предрасположенности к философскому пессимизму тех умов, которым не сродни или чужда идея развития, и наоборот—о склонности к философскому оптимизму тех, для которых она служит привычной и удобной формой мышления. И если не оши-

баюсь, этот тезис можно было бы подтвердить фактами из истории философии и науки. Так, напр., в системе Шопенгауэра идее развития нет места,—и это самая пессимистическая из всех систем. Напротив, гегельянизм, доктрина эволюционная («три фазиса»), проникнут духом бодрой жизнерадостности и оптимизма, и именно этой своей стороною он повлиял так могущественно на развитие исторических и экономических учений, одушевленных животворной верой в идеал и возможность его осуществления (напр., учение Карла Маркса и его дальнейшее развитие—в социал-демократии). Вспомним далее жизнерадостный оптимизм эволюциониста и трансформиста Гете. Вспомним тот «дух жив», которым веет от современной науки: едва ли можно оспаривать связь этого «духа» с эволюционной точкой зрения, составляющей основу современного научного мышления [1]).

Обращаясь к Тургеневу, мы скажем, что ему, как, напр., и Ренану, идея развития не была недоступна или непонятна, но она не составляла необходимой пружины его мышления. В этом отношении его большой ум был так же консервативен, как и блестящий и глубокий ум Ренана—мыслителя, который, в качестве историка, разумеется, старался и умел держаться исторической точки зрения, соблюдать перспективу, вникать в условия места и времени, а все-таки написал лишь прагматическую историю первых веков христианства, и ни одного явления эпохи (учреждения, верования, этического начала и пр.) не исследовал со стороны его развития и относительного значения в эволюционном порядке. «Не так нужно писать эти вещи»,—сказал однажды о «Vie de Jesus» покойный А. А. Потебня, для которого употребление грамматических форм в старых памятниках, отличное от их роли в современном языке, было указанием и мерилом пройденного с тех пор пути в развитии способов и приемов мышления. С точки зрения настоящей науки, какую мы находим в трудах, напр., Потебни, исторический труд Ренана представляется блестящим романом, а не наукой.

Если бы Тургенев был историк,—он написал бы великолепные исторические сочинения—в роде ренановских. Он был бы историк-художник, не более. Не случайно и другое совпадение—благополучно-незлобивого, грустно-иронического пессимизма Ренана с таковым же у Тургенева. И то, и другое сходство является результатом общности у них основных свойств ума,—консервативно-мыслящего (в смысле типа и форм мысли).

После этих замечаний мы можем обратиться к разбору отдельных мест в «Довольно», и прежде всего рассмотрим знаменитую XV главу.

---

[1]) Воззрение, здесь развиваемое, совпало по существу и даже хронологически с воззрением Vierkandt'a, превосходная книга которого («Natur-und Kulturvölker») появилась в 1896 г. Я же писал эту главу в 1894 (тогда же она и была напечатана в «Северном Вестнике»).

III.

«Но искусство?.. Красота?.. Да, это сильные слова; они, пожалуй, сильнее других, мною выше упомянутых слов (народность, право, свобода, человечество). Венера Милосская, пожалуй, несомненнее римского права или принципов 89-го года. Мне могут возразить..., что и сама красота дело условное... Но не условность искусства меня смущает; его бренность, опять-таки его бренность, его тлен и прах—вот что лишает меня бодрости и веры. Искусство в данный миг, пожалуй, сильнее самой природы, потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля, ни поэмы Гете, и одни лишь тупые педанты или недобросовестные болтуны могут еще толковать об искусстве, как о подражании природе; но, в конце концов, природа неотразима: ей спешить нечего и рано или поздно она возьмет свое. Бессознательно и неуклонно, покорная законам, она не знает искусства, как не знает свободы, как не знает добра; от века движущаяся, от века преходящая, она не терпит ничего бессмертного, ничего неизменного... Человек—ее дитя; но человеческое—искусственное—ей враждебно именно потому, что оно силится быть неизменным и бессмертным»... (XV).

Остановимся пока на этом. Не только стилю и языку, но и самим мыслям, которые тут выражены, нельзя отказать в большом блеске, в тонкой изящности. Они по своему—также очень глубоки и сделали бы честь настоящему философу. Если хотите, в них много правды (в особенности—там, где говорится об искусстве в его отношениях к природе). При всем том, мыслитель прогрессивно-научного типа не подписался бы под этими строками Тургенева. В них все, даже сама правда, отмечено, несомненно, консервативностью приемов мысли,—я готов сказать: архаичностью ее форм. Начать с того, что понятия *искусства*, *красоты*, *природы*, которыми орудует здесь Тургенев, могут быть рассматриваемы—как прямое наследие старой мифологии, как переживания мифологического способа мышления. Ибо они, очевидно, отливались в уме Тургенева в форму каких-то объективных, самобытных начал. Конечно, эти начала уже не мыслились мифологически, как конкретные существа, одаренные жизнью, волею, желаниями, а понимались отвлеченно и фиктивно, но ведь все-таки эти отвлечения и фикции, как видно из всего отрывка, не выходят у Тургенева за пределы той категории мысли, которою влечатления отливаются в форму *субстанции*. А, между тем, для современной мысли—это не субстанции, а *процессы*. Природа—это совокупность известных *сил*, искусство—особый *процесс мышления*, красота—ощущение, чувство (т.-е. опять-таки психический *процесс*). Иначе эти термины и нельзя понимать—под опасением впасть в скрытую или явную мифологию. Но—скажут—«До-

вольно» не философский трактат, а поэтическое произведение, а в поэзии дозволительно прибегать к разным олицетворениям, метафорам, даже прямо—мифологическим образом. Положим. Но дело в том, что в данном случае Тургенев прибег к этим метафорам не в качестве поэта, а в качестве философа,—и все те же «субстанции»: природу, искусство, красоту, в том же смысле и духе, как у Тургенева, мы найдем у заправских философов, в трактатах, ничего общего с поэзией не имеющих.

Приведенная выдержка из XV главы «Довольно» принадлежит к области—не поэзии, а настоящей философии, но только—той, которая вырастает на почве уже отживающих норм мысли и характеризуется стремлением апперцепировать явления, сущность которых образуют силы, процессы,—категорию субстанции. Попробуем же в данном случае отделаться от этой категории и будем мыслить соответственные явления—природу, искусство, красоту и проч.—как процессы, и таким образом сделаем как бы перевод разбираемого отрывка с языка одного типа мысли на язык другого. Мы увидим, что вместе с тем исчезнет тот дух унылого пессимизма, которым проникнуты созерцания Тургенева.

Тургенев начинает сопоставлением искусства и красоты с другими «сильными словами», каковы народность, право, свобода, человечество, и находит, что в некотором смысле («пожалуй») искусство и красота могут быть поставлены выше последних. Попробуем, однако, схватить мыслью самые явления, прикрытые этими терминами. Искусство, как мы знаем, есть известный процесс мышления, именно, говоря кратко, возникновение в уме конкретных образов, наделенных обобщающей силою и служащих для апперцепирования различных общечеловеческих идей. Красота—чувство, в данном случае именно то, которое сопутствует процессу художественному, потому что Тургенев, очевидно, говорит здесь не о красоте вообще, а специально о красоте в искусстве. Эта последняя принадлежит к числу чувств интеллектуальных и сродни, например, ощущению красоты в философских построениях и научных открытиях. Итак, говоря «искусство», «красота», мы находимся в сфере умственных процессов, в области чистой мысли, и специально—в ее художественном отделе (в противоположность научному и философскому). Вот то явление, с которым мы имеем дело, и оно—процесс, а не субстанция. Тургенев находит, что этот процесс «несомненнее» других, обозначаемых словами народность, право и т. д., но скорбит о том, что даже он—при всей своей «несомненности»—все-таки «тлен и прах». Заметим мимоходом, что «тлен и прах» процесса, да еще умственного, само по себе есть явление прискорбное, и однако же фраза звучит не так «жалостно», как «тлен и прах красоты, искусства». Не оттого ли это, что, раз мы мыслим процессами, а не субстан-

циями, в нас сказывается скрытая уверенность в неприложимости сюда понятия «тлена и праха»: процесс не живет, а развивается, не умирает, а переходит на высшую ступень. Но об этом—ниже, а теперь посмотрим, в каком смысле процесс художественный может быть признан «несомненнее» других. Эти другие суть следующие:

1) Народность. Это «сильное слово» взято здесь, конечно, не в смысле этнографического термина, а как лозунг, знаменующий известные стремления и движения националистического и демократического характера, например: в Италии в эпоху борьбы за освобождение и объединение, у славянских народов в эпоху их возрождения и т. д. Явление, которое имеется здесь в виду, опять-таки принадлежит к числу психических процессов,—и очень сложных, общественного (социального) порядка, т.-е. не ограниченных умственною сферою, а совмещающих в себе разнообразные чувства, страсти и волевые движения.

2) Право. Тургенев, конечно, имел в виду не положительное законодательство и вообще юридические отношения в их statu quo, а прогрессивные течения в развитии правовых норм, успехи гуманности в этой сфере междучеловеческих отношений равенство перед законом, идеал в праве. Это опять-таки особый порядок сложных психических процессов, захватывающих и мысль, и чувства, и некоторые страсти, и волю.

3) Свобода. Дело идет об идеале политической свободы. Но из-под слова нужно извлечь самое явление, и если мы его извлечем, то, по образцу предыдущих, определим как известный психический процесс: ведь это желания, стремления, понятия, страсти, волевые акты.

4) То же самое мы скажем и о человечестве: это—общечеловеческий идеал, не только как головная идея, а как совокупность стремлений провести в разные сферы жизни начала гуманности,—стало быть, аналогичные предыдущим мысли, чувства, страсти, волевые акты.

Все эти процессы, в противоположность художественному («искусство», «красота»), выходят далеко за пределы умственной сферы и на $^3/_4$ принадлежат тому, что можно назвать психической жизнью, т.-е. деятельности чувств, страстей и воли. Процесс художественный, как и научно-философский, наоборот, есть процесс по преимуществу интеллектуальный; само чувство красоты, ему сопутствующее, есть чувство умственное, воля же играет в нем роль совершенно подчиненную. Иначе это можно выразить так: процесс художественный (вместе с научно-философским) принадлежит к отвлеченной половине психики,—все прочие, вышепоименованные, относятся к ее конкретной половине. Теперь допустим, вслед за Тургеневым, что есть какая-то надобность спрашивать: что «несомненнее»,—процесс ли художественных отвлечений, или—конкретный мир

чувств, страстей, волевых актов? Допустив это и сопоставив их с точки зрения «несомненности», как выражается Тургенев, мы готовы будем согласиться, что «Венера Милосская несомненнее римского права и принципов 89 года»: римское право уже сыграло свою историческую роль (соответственные психические процессы уже завершились, и эволюция права идет дальше), а те процессы, которые подразумеваются под техническим термином «89 год», частью оказались недостаточными, частью несостоятельными, и соответственное движение должно итти дальше,—между тем как художественный акт, давший бытие статуе Венеры Милосской, действует и сейчас и долго еще,—может быть, всегда,—будет действовать, т.-е. развертываться в душе всякого, могущего понимать художественный идеал этого произведения и испытать, воспринимая его, то, что неправильно называется «эстетическим наслаждением». Вот и все. Но что же из этого следует?

А вот что. Пифагорова теорема, которая еще древнее статуи Венеры Милосской, должна быть признана «несомненнее» не только римского права и принципов 89 года, но, может быть,—и самой Венеры Милосской. Римское право проходит.—Пифагорова теорема остается; принципы 89 года пройдут и заменятся другими, высшими (уже теперь заменяются), а Пифагорова теорема все будет существовать. Захиреют одни народности, возродятся другие, осуществится, наконец, идеал международного права и т. д., после чего движение пойдет еще дальше в направлении идеалов человечности,—а Пифагорова теорема все будет существовать.

Известные явления отвлеченной мысли (как, напр., Пифагорова теорема, Венера Милосская) [1]) именно существуют, торжествуя над условиями места и времени. Явления конкретной сферы духа—психической жизни—всегда ограничены местом и временем и отмечены характером условности и относительности.—Если данный процесс отвлеченной мысли (научной, философской, художественной) принадлежал гениальной голове, то он будет существовать долго, века, может быть, всегда. Так, до сих пор существуют Пифагорова теорема, Архимедов закон, некоторые истинно-художественные страницы Гомера, драмы Софокла и проч.

Вот именно к этой-то особенности (большей или меньшей долговечности, иногда—вечности) процессов или продуктов отвлеченной мысли я и свожу то, что Тургенев называет «несомненностью».

Мир отвлечений (философских идей, законов природы—в науке, общих идей и обобщающих образов—в искусстве)—

[1]) Напомню еще раз, что художественные образы, при всей своей конкретности, всегда являются обобщающими и служат для апперцепции общих идей,—иначе они не художественны. Они суть поэтому продукты отвлеченной мысли,—только орудующей образами.

это особого рода «действительность», существующая только в разуме человеческом, и, сравнивая ее с так называемою реальною действительностью, с миром конкретного в природе и психике, мы скажем так:

Мир отвлечений—это именно то, по выражению Тургенева, «человеческое, искусственное, которое силится быть неизменным и вечным», и—добавим мы—нередко таковым и является.

Мир конкретного в природе и в психике—это постоянное чередование фактов, это—смена мгновений, это (становясь на точку зрения и впадая в тон Тургеневских созерцаний)—именно та страшная, всепожирающая «Природа», о которой наш художник говорит: «. . . все, что существует в ее лоне, возникло только на счет другого и должно в свое время уступить место другому—она создает, разрушая, и ей все равно: что она созидает, что она разрушает—лишь бы не переводилась жизнь, лишь бы смерть не теряла прав своих»...

Факты, существа, индивидуумы, чувства, страсти, волевые акты и та комбинация душевных элементов, которая называется «личностью», «я»,—все это конкретно и проходит, живет и умирает, все это есть именно—«от века движущееся, от века преходящее». Но оба мира не стоят и не топчутся на одном месте, а движутся—подчиняясь закону развития. Конкретное веками и тысячелетиями меняет свои формы, свою организацию, самый «образ» жизни и смерти,—самый характер своей эфемерности.

Отвлеченное не только развивается в направлении большей содержательности и изощренности мысли, но радикально изменяет характер или дух своей деятельности,—переходит на другой путь или вступает в другой фазис; говоря грамматически, оно идет от имени к глаголу [1]). Многие впечатления, которые прежде апперцепировались формою субстанции, теперь уже отливаются в форму силы, действия, процесса. В сфере, где мысль достигла высшей, пока доступной стадии развития, именно в области физико-математического мышления, умственная категория субстанции уже заменилась категорией действия: понятие материи разложилось на понятие сил,—от материи остались только гипотетические атомы или точки приложения силы. Какой огромный шаг сделан умом человеческим от той поры, когда древние мыслители Эллады впервые пытались овладеть понятиями стихии, материи, духа, силы и не умели мыслить их иначе, как в форме гилозоистической,

---

[1]) Глубокие наблюдения над строем предложения в разные эпохи языка и над синтактической эволюцией частей речи привели Потебняк почтине великому открытию, сущность которого формулируется так: 1) предложение, т.-е. процесс мышления, не остается неподвижным, но изменяется веками; 2) оно изменяется в направлении от именной конструкции к глагольной, т.-е. человечество от мышления субстанциями переходит к мышлению категорией действия, силы; 3) в этом процессе осуществляется «устранение в языке и мысли субстанций, ставших мнимыми».

столь близкой к мифу! И это только начало пути: разум человеческий, можно сказать, только что вступает во второй фазис своего развития, и ему предстоят еще тысячелетия дальнейшей эволюции, о которой мы и понятия себе составить не можем. С этой точки зрения, человечество еще очень юно: что значит несколько тысячелетий исторической жизни и цивилизации? Этот срок так мал, что даже передовые нации до сих пор еще не успели выйти — в некоторых отношениях или сторонах жизни — из состояния варварства и архаичности. До сих пор еще неизбежны войны между народами, борьба между классами.

Если созерцающий ум станет на эту, вполне законную, вполне возможную точку зрения, т.-е. будет понимать природу, психику, красоту, право и т. д. как процессы, а не субстанции, хотя бы и фиктивные, и будет мыслить их в развитии, а не как нечто неподвижное,—то его созерцания будут уже иные, и сам он окажется во власти другого рода интеллектуальных чувств, — совсем другого настроения. Перед ним откроется грандиозное зрелище движения, уносящее мысль в далекое, неведомое будущее, которое не может быть повторением настоящего или прошлого, а картина прошлого, в свою очередь, развернется во всем своеобразии своих отживших форм, исполненная глубокого интереса. Только при таком укладе мысли и возможны плодотворные исторические изучения: иначе,—если человечество только и делает, что повторяется, оставаясь в своем существе неизменным, какой смысл изучать прошлое, восстановлять формы жизни прошедших веков, интересоваться душевным складом людей далекой древности? Все эти изучения и исследования были бы совершенно праздным времяпрепровождением, предметом скучающего любопытства,—и в наше занятое, торопливое, тревожное время немыслимо было бы возникновение и необычайный рост науки истории, исторической и доисторической археологии, древностей права и религии, науки сравнительного языкознания и мифологии, успехи которых, на-ряду с естествознанием, составляют характерную особенность умственной жизни современного человечества. В наше время даже умы, не привыкшие философски мыслить, умы фактического знания, не умеющие и не желающие отходить на известное расстояние от факта,—и те как бы инстинктивно чувствуют, что, напр., иная страница древнего текста, или орудие каменного века, или какое-нибудь старинное верование исполнены глубокого интереса именно потому, что они— выходцы из другого мира, документы иного человечества, погребенного в глубоких пластах эволюции, изучение которого в высокой степени важно для правильной постановки великой проблемы о том, что́ такое человечество, откуда оно пришло, куда и как идет.

Без того уклада мысли и созерцаний, о котором я говорю, невозможна была бы также, вместе с перспективою прошлого,

и перспектива будущего,—построение идеала, стремление к нему. И в самом деле: если история есть тавтология, если человечеству суждено менять только внешность, оставаясь в существе неизменным, то—какой смысл интересоваться будущим, которое будет только повторением настоящего,—какой смысл—лелеять эфемерный, не имеющий почвы идеал? Другое дело,—если ничто не повторяется, если неуклонно и непрерывно происходят изменения, долго нечувствительные, но, в конце концов, силою накопления, приводящие к радикальной метаморфозе вещей, умов, натур: при таком воззрении открывается возможность проследить путь изменений и на основании намеченных следов уловить общий дух будущего,—наметить идеал для настоящего.

Не трудно видеть, что настроение мыслителя, с этой точки зрения созерцающего природу и человечество, не может быть таким безотрадным, меланхолическим, пессимистическим, какое мы находим у мыслителей, видящих одну лишь тавтологию. Последние, как Тургенев в «Довольно», скучающим взором обозревают вселенную, представляющуюся им в виде неподвижной, однообразной и грозной стихии, пред которою так ничтожна личность человеческая и так бессильны творческие стремления гения, так неосновательны его притязания на бессмертие, на увековечение его вдохновений, его труда. Такой мыслитель охотно повторит глубоко-прочувствованные слова Тургенева: «где же нам, бедным людям, сладить с этой глухонемой, слепорожденной силой, которая даже не торжествует своих побед, а идет, идет вперед, все пожирая, как устоять против этих тяжелых, грубых, бесконечно и безустанно надвигающихся волн?..» (XV).

Но подобные чувства не придут смущать философскую ясность духа мыслителя, для которого все ново, ничто не повторяется, который бодрым взором, с все-возрастающим интересом созерцает вселенную. Природа не явится ему в виде какого-то всепожирающего Молоха, и между нею и личностью человеческой он не усмотрит того антагонизма, о котором говорит Тургенев. Перед ним вселенная расстилается не как бездушная, пугающая стихия, а как процесс действия великих сил, созидающих все новые формы существования,—процесс, в каждом моменте которого незримо и таинственно novus nascitur ordo. И сама личность с ее самосознанием есть только одна из этих форм,—это novus ordo, новый порядок явлений, который, в свой черед, возник и развивается в веках,—как особая метаморфоза силы. И как можно говорить о ничтожестве, о бессилии личности, когда она является носительницею начала, которого до нее в природе не было — начала о т в л е ч е н и я. В ряду мировых процессов, отвлеченная творческая мысль представляется одним из самых таинственных и грандиозных проявлений силы...

IV.

И нет сомнения, среди этих созерцаний не будет места тем страхам и скорбям, которыми так заметно окрашено безотрадное мировоззрение Тургенева.

Эта окраска тесно связана с консервативностью мысли нашего художника.

Консервативность мысли определяется, как мы знаем, стремлением—попрежнему—отливать впечатления в форму субстанции. Отправной точкою мировоззрения, скрытым источником, откуда исходят волны идей, служит упорное сознавание своего «я», как субстанции или даже как существа,—и оно, это «я», тяготеет над мыслью всем гнетом своей бренности, мимолетности, всеми скорбями своего существования, всеми ужасами смерти, которой оно подлежит. Это—уклад мысли и настроение духа диаметрально-противоположные тому, которые мы только-что старались воспроизвести и для которого и личность—не субстанция, а один из сложнейших процессов и комбинаций сил,—точка зрения, таящая в себе возможность иной постановки вопроса о смерти,—возможность устранения ее страха.

От личности та же—субстанциальная—форма апперцепции переносится и на другие впечатления и их комплексы, и вместе с нею переходят к ним и все скорби и страхи личности. Так, ощущения красоты, полученные от разнообразных воздействий, природных и искусственных, обобщаются в субстанцию или начало красоты, которому приписывается объективное бытие с тою наивностью, с какою мы в нашем повседневном, практическом мышлении приписываем белый цвет камню, голубой—небу и т. д. Так понятая красота представляется началом, которое—при всех своих правах на вечность—отличается особливой бренностью и мгновенностью [1]). Оттуда—тот меланхолический тон, в котором развиваются эти мысли, и здесь-то грозный призрак смерти выступает в воображении поэта-мыслителя с особливой яркостью. А между тем если перевести понятие о красоте в другую полосу мысли и взглянуть на нее, как на субъективный процесс, а не объективное начало, то выйдет как раз наоборот: окажется, что «красота» принадлежит к числу наиболее «живучих» явлений, что ей предстоит великое будущее, что она развивается, а не идет на убыль. Это в особенности ясно по отношению к красоте в природе: умение находить природу прекрасною, любоваться ею, наслаждаться зрелищем гор, моря, неба и т. д., без всякой утилитарной мысли, это—психическое явление сравнительно новое. Древние или совсем его не знали, или знали лишь в очень слабой степени. Недаром описания картин природы почти

---

[1]) «...Одно преходящее прекрасно... Красоте не нужно бесконечно жить, чтобы быть вечной—ей довольно одного мгновения»... (гл. XVI).

неизвестны в древних памятниках и пейзаж несвойствен древнему искусству. Чем дальше в глубь древности, тем более чувство красоты является условным и в то же время связанным с утилитарной точкой зрения. От уз условности и утилитарности далеко не было свободно и чувство красоты человеческого тела, столь развитое у древних греков. Прогресс в сфере чувства красоты именно и сводится к освобождению от этих уз—и в будущем можно прозреть необычайное развитие этого душевного явления в направлении совершенной свободы от всех условий, от всех—скрытых или явных—соображений пользы, удобства, выгоды и т. д. В сфере природы и искусства это уже достигнуто—очередь теперь за другими сферами.—придет время, когда грандиозное чувство красоты будет связано с научными и философскими созерцаниями, пока доступными лишь немногим.

Для мыслителя того типа, к которому принадлежит Тургенев, само искусство, да и другие сферы творчества, рисуются не столько со стороны творческой работы гения, сколько со стороны ее продуктов. Мысль, привыкшая орудовать формами субстанции, существа, вещи, прежде всего устремляется к продукту, произведению, оставляя в стороне самый процесс, давший ему бытие. А так как продукты легко подвергаются разрушительному действию сил природы, а также нередко гибнут от рук человеческих, то оттуда получается вывод о «тлене и прахе» произведений искусства [1]). Для мыслителя иного типа такой вывод невозможен. Раз им усвоена привычка мыслить процессами, а не субстанциями, для него в искусстве (да и в других сферах умственной деятельности) на первый план выступает не само произведение, а процесс творчества. Его смутит не гибель того или другого произведения, а более или менее продолжительное прекращение традиции творчества, преемственности мысли (как это случилось с греко-римскою культурою в эпоху средневекового варварства), а еще более—совершенное иссякновение или оскудение мысли у народов вырождающихся. Это, конечно, явление в высшей степени прискорбное, но для эволюциониста оно, как и другие, ему подобные, не может служить основанием для пессимистических взглядов в роде тех, какие развивает Тургенев. Он отлично знает, что эволюция вообще и прогресс в частности—это тяжелая работа веков, сопряженная со всякими бедствиями, страданиями, борьбою, гибелью, и что в этом трудном процессе все сложное, высшее, лучшее, легче и скорее портится и гибнет, чем явления сравнительно простые, несложные, первичные.

---

[1]) «Но не условность искусства меня смущает: его бренность, опять-таки его бренность, его тлен и прах—вот что лишает меня бодрости и веры... Она (природа) так же спокойно покрывает плесенью божественный лик фидиасовского Юпитера, как и простой голыш, и отдает на съедение презренной моли драгоценнейшие строки Софокла. Люди, правда, ревностно помогают ей в ее истребительной работе; но разве не та же стихийная сила, не сила природы сказалась в пальце варвара, бессмысленно дробившего лучезарное чело Аполлона...» и т. д. (гл. XV).

С этим нужно помириться,—тем более, что относительная бренность творческих процессов мысли сторицею искупается их силою, интенсивностью, содержательностью и удивительной способностью действовать на расстоянии веков. Есть ли в самом деле возможность говорить о «тлене и прахе» тех творческих процессов, которые некогда развертывались в гениальных головах Эсхила, Софокла, Демокрита, Аристотеля, Эпикура и т. д., когда по прошествии длинного ряда веков, в наше столь богатое умственным творчеством время, эти процессы все еще оказываются в том или другом смысле живыми и действующими? Художественная сила, некогда работавшая в голове Эсхила или Софокла, действует и сейчас, не упраздненная даже шекспировским творчеством. Философская работа античных мыслителей, конечно, устарела в своих приемах и результатах, но все-таки она сохранила не один только исторический интерес, она еще способна действовать на нашу мысль возбуждающим и вдохновляющим образом. Такова сила и таково значение гения: в некотором смысле он торжествует над самой эволюцией, являясь не столько ее продуктом, сколько одною из движущих сил ее.

При умонастроении, соответствующем этой точке зрения, становятся психологически-невозможными, например, следующие слова Тургенева: «...ему (человеку) одному дано *творить*... но *странно* и *страшно* вымолвить: мы творцы на час, как был, говорят, калиф на час. В этом наше преимущество и—наше проклятие: каждый из этих творцов сам по себе именно он, никто другой, именно это «я», словно создан с преднамерением, с предначертанием; каждый более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному—и живет, должен жить в мгновении и для мгновенья»... (гл. XVI).

В этих словах дает себя чувствовать действие двух душевных пружин: во-первых, мысли о бренности и мгновенности человеческого творчества, которая, как мы только что видели, оказывается далеко не верною, и во всяком случае не столь безотрадною, и, во-вторых,—*страха смерти*, именно смерти индивидуальной, личной.

Этот последний мотив представляет для нас большой интерес—в виду той роли, какую он играет в системе идей, нами рассматриваемых,—того значения, какое ему принадлежит в качестве характерного элемента, придающего своеобразную окраску целому миросозерцанию.

V.

Присущая всему живому—по крайней мере, животному—привязанность к жизни и инстинктивный страх смерти подвергаются в мире человеческом коренному изменению и осложнению. Изменяющим и осложняющим началом являются, во-

первых, возникновение и развитие личности и, во-вторых, весь аппарат понятий, относящихся к жизни и смерти.

Развитие личности, повидимому, влечет за собою усиление страха смерти. В животном царстве, где личности нет, а есть только особи, едва ли существует это чувство в том виде или смысле, в каком оно свойственно человеку. Животное молчаливо признает власть смерти над собою, покорно подчиняется этому роковому закону и умирает безропотно—точно отправляя последнюю функцию жизни, состоящую в забастовании ее процессов. Человечество уже в глубочайшей древности протестовало против смерти, и все религии были ярким выражением этого протеста. Сущность последнего, при всем разнообразии религиозных и мифологических представлений у разных народов и в разные периоды, оставалась одна и та же и сводилась к тому, что с наивностью, свойственной архаическому мышлению, смерть просто-напросто отрицалась. Человек не мог и не хотел допустить абсолютного небытия, полного уничтожения своей личности, и был убежден в продолжении жизни за гробом. Таким образом, смерти совсем не было, а была только жизнь, делившаяся на две неравные части: до гроба и за гробом. Такой взгляд в значительной степени парализовал животный страх смерти, во всяком случае это был уже страх не смерти, а—новой жизни, да и тот подвергался большим колебаниям и изменениям, смотря по тому, в каком виде рисовалась загробная жизнь. В большинстве случаев боялись не самого факта,—перехода от одной жизни к другой,—а—возможности попасть за гробом в плохие условия существования.

Чтобы уяснить себе этот сорт «страха смерти», нужно вспомнить, что в том фазисе развития, который мы имеем в виду, не было того, что обозначается термином «индивидуализм»: личность была тесно связана с группою (родом, общиной, государством, племенем), и существование вне этих связей с целым казалось если не психологической невозможностью, то, по крайней мере, величайшим бедствием. Личность не была самостоятельным целым: она была частью, органом другого, коллективного, целого. Поэтому и жизнь за гробом представлялась благополучно и счастливою только при том условии, если связь с целым будет сохранена нерушимою. Это достигалось культом душ умерших. И, умирая, человек боялся не уничтожения, которого не признавал, и даже не перехода в новую форму существования, а только того, как бы группа, часть которой он составлял при жизни, не перестала совершать необходимый культ его душе.

Мысли и чувства, с которыми человек умирал, были в сравнении с нашими—совсем другого порядка. Для наглядности и приблизительно—можно было бы сравнить их с теми, которые овладевают душой современного человека, когда он, в силу необходимости, переселяется, например, из Европы в Америку, сохраняя связи с семьей и получая от нее средства существования.

Но переселение на тот свет, конечно, не обходилось без тех особых сопутствующих чувств, которые вызывались представлением окоченелого или гниющего трупа и вообще всей обстановки смерти. Эти чувства, однакоже, находились в прямой зависимости не от самих объектов, их внушающих, а от формы их апперцепции, от способа их изображения в мысли. Страшный образ всегда страшнее факта. Боязнь, внушаемая фактом, усугубляется, если этот факт апперцепируется образом, который сам по себе страшен, и, наоборот, он теряет добрую долю своего пугающего значения, если ему сопутствуют образы, неспособные пугать.

Теперь спрашивается: почему собственно образ был страшен, какое свойство делало его пугающим воображение?

Было бы ошибочно думать, что чувство страха находилось в прямой зависимости от того, что такой-то образ (напр., смерти) был снабжен известными «страшными» аттрибутами. Скорее наоборот: страшные аттрибуты сами явились результатом того чувства, которое внушалось данным образом,—как известною формою мысли. Человек должен был сначала испугаться, а потом уже выразить свой испуг—помощью «страшных» признаков, которыми он и снабдил данный образ. Испугался же он потому собственно, что способ понимания данного явления был у него такой, который совершенно резонно и последовательно приводил к психологической необходимости бояться. Дело в том, что явление,—все равно какое: хорошее или дурное, полезное или вредное, приятное или отвратительное,—апперцепировалось в форме живого мифического существа, одаренного *волею и сверхчеловеческою силою*. Так понимались смерть, болезни, любовь, гнев, голод, буря, свет, огонь и все, что угодно. Само по себе явление могло быть хорошее, приятное, полезное, но раз оно понималось, как живое существо, одаренною волею и могучею силою, то его нужно было бояться, его приходилось ублажать, умилостивлять: иначе оно могло рассердиться и причинить человеку вред. В этом смысле все образы были пугающими, грозными, и, напр., любовь, счастье, радость были столь же опасны и страшны, как и смерть, болезнь, гнев и пр. Человек прежде всего и больше всего боялся *чужой воли и силы*,—и устрашающие аттрибуты явились уже как результат этой боязни.

Поскольку древние мыслили мифологически, постольку они вечно были во власти разных опасений и страхов. Оттуда—в древних религиях огромное значение *культа*, как средства ублажить «явление» и тем избавиться от грозящей с его стороны опасности и освободиться от страха.

Из всего вышесказанного не трудно сделать вывод, что чувство страха должно было итти на убыль вместе с постепенным устранением в мысли образов чисто-мифологических, т.-е. по мере того, как исчезало в этих образах представление волевого начала и сверхчеловеческой сознательной силы. Иначе говоря:

страх уменьшался или совсем исчезал—когда в сознании на место мифологического деятеля вступала его замена и метаморфоза—бесжизненная субстанция, конкретная или отвлеченная. Но некоторая тень прежних страхов все еще сохраняется, именно потому, что «субстанция» (грамматически—имя существительное) есть непосредственная преемница «мифологического деятеля» и таит в себе—замаскированные, стертые, поблекшие —черты последнего.

Итак, с м е р т ь была некогда страшна потому собственно, что это было мифическое существо, одаренное своею волею и громадной, сверхчеловеческою силою. С течением времени такая концепция отжила свой век и перешла в форму субстанции, мыслившейся сперва, как род конкретного существа, только без воли и сознания, а потом в виде отвлеченного понятия. По мере этих превращений, страх идет на убыль—и, наконец, совершенно исчезает, когда явление смерти перестает отливаться в форму какой бы то ни было субстанции и переносится в другую сферу мышления—«глаголом», становится понятием известного процесса. До сих пор чувствуется, что выражение «с м е р т ь п р и ш л а к н е м у» звучит страшнее, чем выражение «о н у м и р а е т».

«С м е р т ь п р и ш л а»—это формула, в которой дремлет старый миф. Его можно—в некотором смысле—пробудить, и вместе с ним проснутся, опять-таки в известной мере, давно забытые страхи.

Художественный опыт такого пробуждения мифа смерти и ее страха сделан Тургеневым в «Призраках».

«О н у м и р а е т»—это формула, в которой уже нет и следов мифа. Превращенная в художественную картину, она не пробудит прежних страхов, некогда ассоциированных с мифом. Во всемирной литературе смерть Базарова есть одно из гениальнейших воспроизведений смерти,—и оно не вызывает никакого ужаса, ибо оно есть художественное развитие формулы «о н у м и р а е т».

Рассмотрим же и сравним эти две картины или формы художественной апперцепции смерти. «Призраки» и «Смерть Базарова».

Но сперва сделаем следующий вывод из вышеизложенных соображений:

В старину, когда личность была поглощена целым (родом, общиной, государством, религиозным союзом), когда не было того ее развития, которое называется «индивидуализмом», а умы вращались в пределах и формах мифологического мышления,—тогда «страх смерти» не был еще страхом уничтожения, а был только боязнью перемены образа жизни,—переселения, опасением потерять связь с целым,—и в этом смысле можно сказать, что древние меньше боялись смерти, чем мы.

С ростом индивидуализма, с развитием и осложнением личной жизни и переменою взглядов на загробную участь—растет

страх смерти, превращаясь в настоящий ужас перед пропастью небытия, перед перспективою уничтожения личности. Но параллельно этому развитию чувства, внушаемого явлением смерти, идет противоположное движение: с переходом мысли от мифа к высшим нормам исчезает страх перед смертью, как существом, одаренным волею и сверхчеловеческою мощью,—и с этой стороны, страх смерти идет на убыль.

VI.

«Призраки»—это чрезвычайно-любопытная, в психологическом отношении, попытка дать художественное выражение тому страху или даже ужасу смерти, который характеристичен именно для современного человека.

Современный человек боится смерти именно потому, что для него смерть это—безусловное прекращение земной жизни. При этом разница не велика, разделяет ли он христианский догмат бессмертия души или нет, ибо этот догмат не допускает возможности построить загробное бытие души по образцу земной жизни, и верующий христианин, когда он обуреваем страхом расстаться с жизнью, готов повторить слова эпикурейца Люция в «Трех смертях» Майкова:

> До тайн грядущих нет нам дела:
> Окончу ль здесь свой бренный век,
> Иль будет жить душа без тела,—
> Все буду я—не человек...

Когда чувство привязанности к жизни, так сказать, настораживается, когда человеком овладевает тоска и жалость к самому себе в виду возможности вдруг перестать быть человеком, расстаться с обычным течением жизни, ее теплом и светом, ее добром и злом, заботами, привязанностями, печалями, радостями, делами и пустяками,—тогда возникает то мучительное содрогание, тот холодный ужас, который одинаково может быть назван и страхом уничтожения, и страхом бессмертия.

Одним из паллиативных средств избавиться от этого страха служит возвращение к мифу, к материалистическому взгляду на «душу», как на материальное существо, как на т е л о, только—из очень тонкого, невидимого, воздухообразного вещества, тело, которое и после смерти продолжает жить, витая где-то в космическом пространстве. Современный с п и р и т и з м есть не что иное, как именно возвращение к мифу, вызванное между прочим страхом смерти и бессмертия, которому все еще подвержен цивилизованный человек.

Спиритизм был чужд ясному и здоровому уму Тургенева, но привязанность к жизни и страх смерти были душевными пружинами, которые действовали у Тургенева, быть может, с большей силою, чем у многих. Большая привязанность к жизни,

склонность придавать ей особливую цену—это, если не ошибаюсь отличительная черта больших умов и дарований (разумеется, при душевном здоровьи). Наиболее привязанное к жизни существо—это гений. Для него жить значит мыслить и творить, а это одно из самых чарующих, самых заманчивых проявлений жизни. Но не всегда такое тяготение к жизни сопровождается соответственным страхом смерти. Есть умы и натуры, чрезвычайно жизнерадостные и в то же время относящиеся философски-спокойно к грозному призраку смерти, к ежеминутной возможности умереть. Таков был, например, Ренан. Но не таков был Тургенев. Мысль о смерти, о «ничтожестве», как он выражался, была для него мучительной и ужасающей. Она навязывалась его уму, как «проклятый» вопрос, как роковая поблема, от которой нельзя отвернуться и только—в известной мере—можно «отделаться» художественным ее воспроизведением (как Лермонтов от своего Демона «отделался» стихами) [1]).

Результатом этого стремления «отделаться» от проблемы смерти и явились в последовательном порядке последние главы «Отцов и детей» (смерть Базарова), «Призраки» (1863) и «Довольно».

«Призраки» — произведение очень богатое содержанием, которое, однакоже, только намечено беглыми штрихами. И прежде всего здесь схвачен тот контраст, который существует между обыденной жизнью человека с ее повседневным обиходом, привычной прозой, где, повидимому, нет места ничему выходящему из ряда вон, ничему общему, не личному, а тем более мистическому, и — той огромной сферою, которая слагается из совокупности всего, что так или иначе выходит за пределы обыденности. С удивительным, ему свойственным мастерством рисовать беглыми, едва заметными штрихами, Тургенев дает чувствовать этот контраст: «Я долго не мог заснуть и беспрестанно переворачивался с боку на бок. Чорт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! подумал я... Да уже не во сне ли я все это вижу?»—спросил я себя, наконец. Я позвал ключницу.—«Марфа, в котором часу я лег вчера на постель—не помнишь?»—«Да кто ж тебя знает, кормилец»... и т. д. (XVII). Эти и другие—немногие—строки, относящиеся к обыденной обстановке к текущему обиходу жизни, и потерянные среди всех этих летаний, видений, призраков, грозных зрелищ природы, производят тот эффект, кооторый иначе схвачен в великолепном стихотворении Тютчева:

Как океан объемлет шар земной,
Так наша жизнь кругом объята снами.
Настанет ночь,—и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой...

[1]) Еще в 1857 г. мысль Тургенева остановилась на вопросе о «смерти», в связи созерцанием «стихийного» в природе. В этом отношении любопытна первая страница «Поездки в Полесье» (1857), где, между прочим, сказано: «Мне дела до тебя нет, говорит природа человеку, я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть».

И в самом деле. Совокупность впечатлений, интересов, чувств и других душевных моментов, образующих нашу непосредственную действительность, является как бы крошечным островком, потерянным в океане представлений, идей, образов, составляющих другую действительность, с которой мы не имеем непосредственного соприкосновения. Природа, история, прошлое человечества, его будущее, мир идей и идеалов, загробные тайны, все мистическое (при чем все равно,—принимается ли оно, как нечто положительное, или присутствует в сознании только, как величина отрицательная)—все это в сравнении с «положительностью», «осязательностью» нашей ближайшей действительности, нашей узкой повседневной жизни, уподобляется фантастическому миру снов, который только и ждет, чтобы человек перестал «бодрствовать» в сознании своего непосредственного существования, чтобы он оторвался от уз, приковывающих его к текущей минуте,—и тогда «стихия» обнаруживается и «бьет о берег свой»...

То глас ее: он нудит нас и просит.
Уж в пристани волшебный ожил челн,—
Прилив растет—и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн

«Стихия» представляет полную противоположность «островку обыденного сознания». На последнем все конечно, предельно, измерено, установлено, обусловлено и «понятно». Стихия — неизмерима, бесконечна, беспредельна и полна таинственного. В ней все мистично, ибо она слагается не из фактов, а из явлений. Явления мистичны по самой природе своей, причинная связь есть тайна,—закон таинствен. Это философские понятия, чуждые обыденному сознанию. Это — «неизмеримость темных волн», в которой даже все человеческое, историческое становится загадочным, потому что в ней оно освобождается от иллюзии произвола и случайности и переносится в сферу закономерности. Возникает предчувствие высшего закона, заправляющего миром человеческим, — закона, который окажется не менее таинственным, чем законы природы,—в тумане очерчиваются великие проблемы добра и зла, жизни и смерти, целей, идеала...

Небесный свод, горящий славой звездной.
Таинственно глядит из глубины,—
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены...

В «Призраках» художественною формою мысли схвачены некоторые — существенные — вопросы «бездны», затронуты важнейшие сферы «стихии»: природа, история, человечество, красота, — в особенности же жизнь и смерть, — те самые вопросы, которые трактуются в «Довольно». И там, и здесь они ставятся и решаются одинаково — в духе безотрадного пессимизма.

Природа показана преимущественно с той стороны, которою она так резко противоречит представлению о ней

свойственному «островку обыденности». С точки зрения последнего, она — только часть привычной обстановки, и на ней лежит печать какой-то не то пошлости, не то приручености. В «Призраках» она взята как грозная стихия, перед мощью которой беспомощен человек, — стихия, дышащая разрушением и смертью,— сама бессмертная, вечная. Конкретными образами, в которых это воспроизведено, служат «Остров Вайт» и «Понтийские болота».

«Над головой тяжелые, дымные тучи; они теснятся, они бегут, как стадо злобных чудовищ... а там, внизу, другое чудовище: разъяренное! именно разъяренное море... Белая пена судорожно сверкает и кипит на нем буграми — и, вздымая косматые волны, с грубым грохотом бьет оно в громадный, как смоль, черный утес. Завывание бури, леденящее дыхание раскалыхавшейся бездны, тяжкий плеск прибоя, в котором по временам чудится что-то похожее на вопли, на далекие пушечные выстрелы, на колокольный звон,—раздирающий визг и скрежет прибрежных голышей, внезапный крик невидимой чайки, на мутном небосклоне шаткий остов корабля—в с ю д у с м е р т ь, с м е р т ь и у ж а с»... (IX).

«Смерть и ужас»— вот решение вопроса, вот идея, «представленная» картиной «Остров Вайт». Таков же смысл и картины, изображающей Понтийские болота.

«Это было огромное, тусклое пространство, повидимому не поросшее травой и пустое; там и сям, по всему его протяжению, подобно небольшим обломкам зеркала, блистали стоячие воды; вдали смутно виднелось неслышное, недвижное море. Крупные звезды сияли в промежутках больших красивых облаков; тысячеголосная, немолчная и все-таки не громкая трель поднималась отовсюду—и чуден был этот пронзительный и дремотный гул, этот ночной голос пустыни...— Понтийские болота, промолвила Эллис.—Слышишь лягушек? Чувствуешь запах серы?—Понтийские болота...—повторил я, и ощущение величавой унылости охватило меня.—Но зачем принесла ты меня сюда, в этот печальный, заброшенный край»... (XII).

Этими двумя образами схвачена все та же «глухонемая, слепорожденная сила», о которой говорится в «Довольно».

И с т о р и я и ч е л о в е ч е с т в о очерчены также образами, которые по-своему говорят о с м е р т и и р а з р у ш е н и и и вселяют либо все тот же ужас, либо отвращение. Это, во-первых, явление головы Цезаря и крики легионов, — чудный образ, в котором удивительно схвачена с т и х и й н о с т ь исторического, человеческого и показан тот же с т р а ш н ы й дух явления, который присущ грозным силам природы: «На языке человеческом нет слов для выражения ужаса, который сжал мое сердце. Мне казалось, что раскрой эта голова свои глаза, разверзи свои губы—и я тотчас же умру.—Эллис!—простонал я:—я не хочу, я не могу, не надо мне Рима, грубого, грозного Рима... Прочь, прочь отсюда!» (XIII).

Таков же смысл и явления Стеньки Разина (XVI). Если эти две картины можно сопоставить по духу и смыслу, с изображением острова Вайта, то картина бульварного Парижа с размалеванными кокотками (XIX) и глава XXII, начинающаяся так: «Слуша-а-ай! раздался в ушах моих протяжный крик. Слуша-а-ай! словно с отчаянием отозвалось в отдалении. Слуш-а-а-а-й! замерло где-то на конце света...», — сближаются отчасти с «Понтийскими болотами».

Красота показана и ее чары обрисованы с истинно-тургеневской яркостью красок и музыкой речи в гл. XIV [1]). Здесь дано сочетание обаятельных ощущений, производящих тот душевный эффект, который в одно и то же время и чувствуется как «красота», как «эстетическое наслаждение» и мелькает в сознании как нечто неуловимое, ускользающее, мимолетное, возможное и невозможное, одним словом — как счастье.

Это все та же таинственная «красота», о которой в «Довольно» сказано, что «для нее достаточно одного мгновения, чтобы быть вечной».

В результате всех этих созерцаний — природы, истории, людей, красоты, пошлости и т. д.— получается то самое настроение, изображение которого составляет сюжет и задачу «Довольно». Здесь, в «Призраках», оно описано так: «грустно стало мне и как-то равнодушно-скучно. И не потому стало мне грустно и скучно, что пролетал я именно над Россией. Нет! Сама земля, эта плоская поверхность, которая расстилалась подо мною, весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями, прикованным к глыбе презренного праха; эта хрупкая, шероховатая кора, этот нарост на огненной песчинке нашей планеты, по которому проступила плесень, величаемая нами органическим, растительным царством; эти люди-мухи, в тысячу раз ничтожнее мух, их слепленные из грязи жилища, крохотные следы их мелкой, однообразной возни, их забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным,— как это мне вдруг все опротивело...» (XXIII).

На первый взгляд, такой вывод может показаться довольно неожиданным, — пожалуй, плохо вяжущимся с тем зрелищем грандиозного, грозного, таинственного, которое так рельефно очерчено в «Призраках». Несоответствие или кажущееся противоречие выступит еще ярче, если мы будем иметь в виду «Довольно», рассматриваемое как прямое продолжение «Призраков». Вот одно место из «Довольно», представляющееся, по мысли, духу и тону, особливо близким к только-что приведенной выдержке из «Призраков»: «...страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко-неинтересна и нищенски плоска. Проникнувшись этим сознанием, отведав этой

[1]) Isola Bella.

полыни, никакой уже мед не покажется сладким—и даже то высшее, то сладчайшее счастье, счатье любви, полного сближения, безвозвратной преданности — даже оно теряет все свое обаяние; все его достоинство уничтожается его собственной малостью, его краткостью».

Итак, с одной стороны,— страхи и ужасы, с другой — «нет ничего страшного». Противоречие это — только кажущееся. Это собственно противоречие слов, а не соответственных душевных моментов, и оно совершенно сгладится, если мы, став на точку зрения Тургенева, обратимся к разбору главной «фигуры» «Призраков» — с м е р т и.

Нужно припомнить все, что выше было сказано о мышлении Тургенева. Умам того типа, к которому принадлежал наш художник, свойственно и привольно мыслить «субстанциями». Этот полет мысли приводит к тому, что незаметно для самого мыслителя на первый план выдвигается и чуть ли не ставится в центре вселенной — л и ч н о с т ь, живая человеческая личность, как с у щ е с т в о. И это существо страстно любит жизнь, страшно боится смерти. Умереть, т.-е. перестать быть тем же существом, исчезнуть, как индивидуальность — для него это величайшее зло, ужаснее которого быть ничего не может. Оттуда, между прочим, и страх сил природы, боязнь всего стихийного, закономерного, перед чем «личность» так ничтожна. Ей уютно и тепло на том «островке обыденности», о котором мы говорили выше, и она инстинктивно боится расстаться с этим маленьким мирком своим, где она у себя дома, где она сознает себя существом, индивидуумом, «я». А между тем ее развитие фатально влечет ее к стихии; расширение сферы мысли неудержимо переносит человека в эту страшную бездну, и постепенно он приучается не бояться ее. Но страхи все еще живучи—пока человек продолжает мыслить субстанциями, упорно понимая себя, как безусловное (а не относительное) с у щ е с т в о, и трактуя вселенную с точки зрения субъективных благ этого своего «существа». В связи с такой постановкой является, между прочим, наивное и ни на чем не основанное утверждение, будто величайшее счастье — это «счастье любви», конечно — между мужчиной и женщиной.

Становясь на эту точку зрения, данную в «Призраках» и «Довольно», — точку с у б ъ е к т и в н о-и н д и в и д у а л и с т и ч е с к у ю, мы легко поймем всю возможность и даже психологическую необходимость перехода от с т р а х о в «стихии», обуревающих личность, к тому душевному упадку, той апатии, той усталости, которые являются результатом сознания подавляющего контраста между ничтожностью, бессилием личности и всемогуществом смертоносного начала, действующего во вселенной.

Мы приходим, таким образом, к рассмотрению главного вопроса, которому собственно и посвящены «Призраки»,—вопроса

о смерти. И, прежде всего, вспомним тот ужас и то чувство беспомощности, которые овладели жаждущей жизни Эллис, когда она увидела «Смерть».

«...Ужас, томительный ужас кривил, искажал бледные, почти стертые черты Эллис. Я не видал ничего подобного даже на живом, человеческом лице. Безжизненный, туманный призрак, тень... и этот замирающий страх...—Эллис, что с тобой?—проговорил я. наконец.—Она, она... отвечала она с усилием... она!—Она? Кто она?—Не называй ее, не называй, торопливо пролепетала Эллис.—Надо спасаться, а то всему конец—и навсегда... Посмотри: вон там!—Я обернул голову в сторону, куда указывала мне трепещущая рука, и увидал... нечто действительно страшное».

Вот тут-то и осуществляется художественное пробуждение всех ужасов, похороненных в формуле «смерть пришла».

Два начала становятся лицом к лицу: личность и смерть. Все прочее, что существует в мире, как бы стушевывается, блекнет, стирается в сознании, образуя лишь фон, на котором тем отчетливее выступают эти два начала, два «существа». Одно из них—положительное, оно живет и хочет жить, жить как можно полнее, обладать полнотою и разнообразием чувств, желаний, ощущений,—всего, что входит в понятие психической жизни. Оно стремится быть самобытным, самодовлеющим, эгоистическим «я», и сфера чистой мысли, отвлеченных созерцаний, среди которых исчезает это я, так же мало его удовлетворяет, как и то разреженное, эфирное состояние, в каком находится Эллис. Осужденная витать в сфере чистых созерцаний, быть лишь зрительницей жизни, прошлой и настоящей, Эллис страстно жаждет быть непосредственной участницей в жизненной драме, снова стать плотью, наполниться кровью, вновь овладеть функциями животного организма, снова превратиться из состояния бестелесного «я», витающего в пространстве, созерцающего великие зрелища природы и истории и ничего не боящегося, кроме смерти, в полуживотное, называемое человеком, привязанное к земле, подверженное всяческим невзгодам и всего боящееся, даже собственных своих созерцаний.

И вот, по его образу и подобию, только в отрицательной проекции, постраивается отрицательная «личность» смерти. Если личность человеческая хочет быть телом и иметь образ, то смерть это—«нечто, не имеющее определенного образа», и «тем она страшнее» (XXIV). Почему безъобразное должно быть непременно страшнее имеющего определенный образ? А потому, что, будучи, в силу этой безъобразности, бесформенности, прямопротивоположно человеку, оно, это непонятное, чуждое, темное нечто, все-таки понимается как существо и наделено волею и сверхчеловеческою силою. Будь оно сколько-нибудь человекообразно или хотя бы «животнообразно», оно, при всей своей ужасной и злобной мощи, все-таки казалось бы как-то ближе.

понятнее, доступнее человеку, и у последнего возникала бы иллюзия некоторой возможности соглашения, умилостивления. Теперь нет и этого ничтожного паллиатива: воскрешенный миф уже не отливается в форму зооморфическую или антропоморфическую, не является в привычном виде страшилища, созданного младенческим воображением древних. Миф воскресает в форме гораздо более страшной, пригодной не для того только, чтобы пугать детей, но способной испугать мыслителя: страшное и отвратительное явление предстоит сознанию, как бесформенная, неопределимая, непостижимая субстанция, которой приписывается объективное бытие, воля и ужасающая мощь,—субстанция, действующая как «сила, которой нет сопротивления, которой все подвластно» (XXIV). И человек, объятый ужасом и в сознании своей беспомощности, может только воскликнуть: «кто ты, что ты, грозная масса?» (ibid.). И если он захочет описать эту «грозную массу», эту «идущую силу»,—ему придется, вместе с Тургеневым, прибегнуть к таким терминам и метафорам, которые только кажущимся образом воспроизводят внешний предмет, а в сущности выражают лишь то подавляющее чувство страха и отвращения, во власти которого находится человек. «Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы,—не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землею... Гнилым, холодным, тлетворным холодком несло от нее—от этого холодка тошнило на сердце, и в глазах темнело, и волосы вставали дыбом...» (XXIV).

Такой страх действует на душу угнетающим образом, и в результате является упадок духа, мрачно-безотрадный взгляд на вещи, все представляется человеку ничтожным, мгновенным, обреченным на гибель. «Ничтожество, ничтожество!» повторяет человек слова умирающей Эллис. Это то самое состояние духа, которое испытывал Базаров в те минуты, когда «чувствовал скуку да злость», когда ему приходили в голову мысли о том, что «часть времени, которую ему удастся прожить, так ничтожна перед вечностью» («Отцы и дети», XXI), когда, наконец, в виду грозного призрака смерти, он говорил: «попробуй отрицать смерть: она меня отрицает и —баста!» (XXVII).

И вот, «мучительно содрагаясь при одной мысли о ничтожестве» (как герой «Призраков», XXV), человек фатально переходит от этого содрогания к тому беспощадному анализу, к тому разлагающему и мертвящему миропониманию, образчик которого дан в «Довольно», и роковой вывод или вопрос, указанный в последней главе этого «отрывка», уже всплывает в его сознании: «чем заставить себя стряхнуть свою немую лень, свое унылое недоумение, если только мысль о тщете всего человеческого, всякой деятельности, ставящей себе более высокую задачу, чем добывание насущного хлеба, закралась в голову?»...

Последний аккорд: «Нет... нет... довольно... довольно... довольно»...

VII.

Было бы очень прискорбно для меня, если бы кто-нибудь, прочитав эти страницы, понял бы их так, что я приписываю Тургеневу суеверное убеждение в существовании какого-то страшилища, именуемого Смертью и в самом деле обладающего волею и сверхъестественной силою. Такого убеждения или веры у Тургенева, конечно, не могло быть. Тем не менее, страх, сопутствующий подобной вере, и его результаты,—угнетенное состояние мысли, унылый взгляд на вещи,—далеко не были чужды ему и от времени до времени проявлялись с большой энергией, побуждая его гений к художественному воспроизведению этих душевных состояний, плодом чего и явились «Призраки» и «Довольно».—Во всем этом нет ничего психологически-невозможного: это весьма распространенное психологическое явление,—что известное душевное состояние, первоначально возникавшее как результат известного верования, отнюдь не исчезает вместе с этим последним и готово всякий раз оживиться, — лишь только оживляется в сознании соответственная ф о р м а м ы с л и,—напр., такой-то образ, хотя бы уже и не было убеждения в действительном, вне сознания, существовании вещи, отвечающей данному образу. Так, образованный человек, не верящий в привидения, может испугаться до обморока, когда «приведение» в самом деле явится ему, хотя он отлично знает, что это процесс субъективный, что это галлюцинация. В этом смысле не будет абсурдом сказать, что можно бояться чорта, и не веря в него. Помимо явлений галлюцинации и иллюзии, разные чувства, напр., страха, радости и т. д., связываются непосредственно с известными формами мысли, с данными способами апперцепции впечатлений, при чем все равно—приписывает ли человек этим формам объективное бытие (как «белизну»—камню), или же утратить эту наивность мышления. Возьмем такой пример. Когда люди думали, что, напр., г н е в, р а д о с т ь, л ю б о в ь. з а в и с т ь, п о р о к и пр.—это какие-то с у щ е с т в а или «демоны» (в древне-греческом смысле—δαιμόνια), вселяющиеся в человека или на него влияющие, тогда верили и в существование С ч а с т ь я (удачи), как особого существа, к которому можно обращаться с просьбами, изъявлениями разных чувств и т. д. Понятно, что подобное верование было сопряжено с целым порядком чувствований, напр., опасения, благодарности, удовольствия, неудовольствия,—по отношению к этому существу или в виду его наличности. С течением времени это верование исчезло, как исчезли и другие, ему подобные. Но форма мысли, ему отвечающая, осталась и продолжает действовать, конечно— не в своем первоначальном виде, а как склонность ума схватывать понятия «шанса», «удачи—неудачи» категориею субстанции, именуемою с ч а с т ь е м. Пусть ей не придается уже мифо-

логический образ, какой придавался ей в старину,—а все-таки ум современного человека с трудом удерживается от искушения приписывать этому «счастью» некоторое реальное бытие. И, напр., человек, приступающий к рискованному предприятию, пускающийся в далекие и трудные странствования, строящий планы карьеры, политической деятельности и т. д., невольно поворачивает свой ум в сторону чего-то вне его находящегося, какого-то с ч а с т ь я, которое может прийти и уйти, осчастливить и погубить,—и соответственный порядок чувств уже шевелится в его душе. Этот порядок чувств исчезнет из обихода лишь тогда, когда соответственные явления (шансы, удача—неудача, понятия случайности, вероятности) будут схватываться другою категориею мысли, напр., тою, которая постулируется математическою теориею вероятности. Тогда исчезнет и тот ф а т а л и з м, который до сих пор еще связан с идеей счастья и является источником особых чувств.

Теперь возвратимся к вопросу о смерти и посмотрим, как устранение в мысли субстанциальной формы ее апперцепции приводит к устранению ее страха,—как художественное изображение, основанное уже не на формуле «смерть пришла», а на формуле «он умирает», и способное вызывать разные чувствования, напр., жалости, скорби, уже бессильно пробудить чувство с т р а х а.

Такова «смерть Базарова».

Как известно, «смерть» и не думала приходить к Базарову, а просто, заразившись, по несчастной случайности, трупным ядом, он вдруг начал умирать. Процесс умирания был очень тяжелый, мучительный и—в смысле психологическом—в высокой степени трагичный. Прекращалось богатое душевное существование, угасала смелая и крепкая мысль, могучий волевой аппарат переставал действовать,—все эти редкие и ценные душевные явления или функции должны были уничтожиться безвременно, не исполнив своего жизненного назначения. Базаров умирал молодым, полным сил,—ему мучительно хотелось жить, он страстно любил жизнь, понимая ее как мысль, труд и борьбу. Его ум только-что начинал расправлять свои крылья и пробовать свои силы в смелых отрицаниях, жизненный труд еще предстоял, его манила перспектива борьбы и подвигов—вдруг вся эта роскошь духа случайно и бессмысленно упраздняется.—«Сила-то,—сила», говорит умирающий,—«вся еще тут, а надо умирать!.. Старик, тот, по крайней мере, успел отвыкнуть от жизни, а я...» И в потухающем сознании всплывает страшная идея смерти. Какой образ примет она? Предстанет ли она уму в виде какого-нибудь грозного страшилища, и вместе с тем воскреснут ли все страхи мифа? Или явится она в форме отвлеченного начала, неопределимого, непостижимого и тем более пугающего,—как некая таинственная и безъобразная субстанция, которая, однако, действует, идет, надвигается? Нечто подоб-

ное уже намечалось в уме Базарова, когда он сказал: «Да, поди, попробуй отрицать смерть,—она меня отрицает и баста».

Эти слова были критическим моментом, поворотным пунктом в психологическом процессе смерти Базарова. И кто знает, если бы обстановка и все условия этой смерти были иные, все движение мыслей и чувств умирающего, быть может, направилось бы в другую сторону, в ту, которая намечается этим признанием всемогущего, рокового, закономерного значения отрицательного начала, именуемого Смертью. Это начало уже вырисовывалось в сознании как «нечто» и притом такое, перед чем останавливалась дерзкая, всеотрицающая мысль Базарова. Еще шаг дальше в этом направлении, в этом мучительном сосредоточении мысли на объективированном образе смерти,—и вместо умирающего человека, которому страстно хочется жить, но который вовсе не б о и т с я умереть (чего тут в самом деле «бояться»?), мы видели бы смертного, наивно не желающего примириться с тем, что он смертен, и бессильно мечущегося в припадке суеверного ужаса перед каким-то чудищем, которое вот-вот сейчас придет и схватит его. Движение в этом направлении (в направлении «Призраков») могло бы осуществиться только в том случае, если бы Базаров умирал в полном одиночестве, заброшенный, неоплаканный, забытый всеми; если бы не было возле него плачущей и молящейся матери, растерявшегося, обезумевшего от горя отца, если бы вообще вся обстановка была другая, тогда его мысль от созерцания грозного облика смерти не перескочила бы вдруг в ту полосу, где возможен героизм предсмертной иронии, сказавшейся в словах: «Кто там плачет? Мать? Бедная! Кого-то она будет кормить теперь своим удивительным борщем? А ты, Василий Иванович, тоже, кажется, нюнишь? Ну, коли христианство не помогает, будь философом, стопком, что ли! Ведь ты хвастался, что ты философ»... При иных условиях э т о т душевный мотив был бы невозможен—да и не нужен. Сильная личность, в роде Базарова, натура, построенная на уме и воле, конечно, хочет до конца остаться неизменною и умереть такою, какою была всю жизнь. Она отстаивает себя, свое «я», свою гордость. Но для успешности такого отстаивания необходимо, чтобы около нее были люди, да не какие-нибудь—посторонние, чужие, равнодушные, безразличные, а свои, близкие, любящие, удивляющиеся, жалеющие, убитые горем. И чем более они скорбят, жалеют, поражены, растеряны, тем легче умирающему умирать и, умирая, сохранять равновесие духа, спокойствие, быть героем и шутить в этот грозный и торжественный час.

Евгений Базаров и хотел, и, при данных условиях, легко мог умереть все тем же Евгением Базаровым, не теряя с е б я, не утрачивая ни одной характерной черты своего «я». Ему было легко исполнить это, ибо тут же находился пораженный горем, бесконечно-любящий отец, который говорил: «возможное ли это

дело, чтобы ты, ты умер, Евгений? Где же после этого справедливость?.. Ему было легко умирать, потому что он знал, что вон там «возле двери на низенькой скамеечке сидит Арина Власьевна», сидит и ничего не в силах сообразить, не в состоянии опомниться, отдать себе отчет в том ужасающем событии, которое теперь совершается. Он мог умирать беспрепятственно, самоуверенно, бодро, сохраняя всю свою иронию, все свои сарказмы, потому что знал, что, когда испустит последний вздох, то произойдет нечто... шекспировское, рассказанное Тургеневым с потрясающим лаконизмом в следующих строках: «...Василием Ивановичем обуяло внезапное исступление. «Я говорил, что я возропщу»,— хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то,—«и возропщу, возропщу!» Но Арина Власьевна, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц. «Так,—рассказывала потом в людской Анфисушка,—рядышком и понурили свои головки, словно овечки в полдень»...

Легко умирать, когда возле умирающего кипит и бьет неоскудеваемый ключ животворной психической силы, напр., силы родительской любви. Тогда умирающему можно и побаловать себя, и позаботиться о том, как бы еще лучше обставить свою смерть, так, чтобы это было по возможности полное самоутверждение личности. И вот он просит отца послать за Одинцовой: «Евгений, мол, Базаров кланяться велел и велел сказать, что умирает»... Он знал, что она придет. Ему страстно хотелось увидеть еще раз, в последний раз, эту женщину, которую он любил, и сказать ей: «какая вы славная!» И любопытно было ему посмотреть, как она будет держать себя. Какой вклад внесет в обстановку смерти? Сожаление, горе, страх?

Она явилась. Она стояла перед ним «такая красивая». Он ей сказал, что болезнь заразительна, и она рискует. Она «быстро перешла комнату и села на кресло возле дивана, на котором лежал Базаров». Все это было интересно и помогало Евгению Базарову оставаться Евгением Базаровым и мешало смерти быть тем страшилищем, перед которым теряется и исчезает человеческое «я».

Смерти не было, а был умирающий человек, который продолжал оставаться самим собою, продолжал мыслить умно и саркастически. «Старая штука смерть, а каждому внове», говорит он. И это очень хорошо сказано: смерть—не страшилище, не субстанция, не особое начало в природе, это—просто «старая штука», как и все прочее—любовь, рождение, счастье, горе, молодость, старость,—все это «старые штуки, а каждому внове». Когда такая «штука» случается,—с непривычки становится жутко, вот и все.

Перечитайте с начала до конца эти удивительные страницы, повествующие о том, как умирал Базаров, не забудьте также

я этому придаю особливую важность) вновь перечувствовать и заключительный аккорд из «Отцов и детей», начинающийся словами: «есть небольшое сельское кладбище»... и оканчивающийся так: «Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна? О, нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы,—они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной».—Передумайте, перечувствуйте все это, и тогда на вопрос: что собственно воспроизведено здесь, какое именно явление было предметом художественного творчества?—вы ответите так: это не была смерть, это не был ужас смерти.

Да, это не была смерть: «старая штука» умирания была изображена для того, чтобы дорисовать до конца сильную личность Базарова; это было необходимо «для полноты характеристики», как раньше для той же цели понадобилось описание другой «старой штуки»—любви. Итак, художественно-апперцепированный предмет—это вовсе не смерть и не торжество смерти, а сам Базаров, его натура, его ум, его «я», его торжество над смертью и всеми страхами ее.

«Смерть Базарова» это—апофеоз его личности. С тем вместе дан и другой апофеоз—любви, именно любви родительской.

Василий Иванович и Арина Власьевна с их безграничной, безумной, идолопоклоннической любовью к сыну—это образы из числа тех, которыми Тургенев обессмертил свое имя.

Великий художник, рисуя смерть Базарова, сам стал на точку зрения Василия Ивановича и Арины Власьевны, и—оттуда—особый колорит картины, такой, что если бы его претворить в звуки и переложить на музыку, то вышла бы симфония, в которой не было бы аккордов страха смерти, не было бы проклятий и стонов умирающего, а звучали бы и торжествовали звуки любви, горя, жалости, самоотверженья. Смерть Базарова—это не песнь о смерти, об уничтожении, о том «ничтожестве», которое воспето в «Призраках» и «Довольно», это—бессмертная песнь о бессмертной любви,—любви, перед которой бессильна сама смерть. Пусть исчезает предмет любви,—любовь остается, и нет ей предела, и нет ей конца. Это любовь—торжествующая, которая имеет все права сказать: «смерть, где жало твое?»

И вот глубокий смысл картины: грозный фантом смерти, связанный с известной формой мысли (формулой «смерть пришла», «она меня отрицает—и баста»), на миг мелькнул в сознании и исчез, и вместе с ним исчезли и его страхи. Что же вытеснило его, что стало в сознании на его место? На его место стал дру-

гой фантом, другая субстанция— «личность», «я», и предсмертное движение мысли направилось по формуле: «умираю». Эта формула—в распространенном виде—гласит приблизительно так:

«Я умираю—я делаю последнее дело своей жизни, а вы все, кто тут есть, смотрите, как я буду умирать, жалейте, плачьте, рыдайте, удивляйтесь».—Таков смысл того, что говорит умирающий Базаров Одинцовой: «Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще топорщится. И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант. А теперь вся задача гиганта—как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет... Все равно: вилять хвостом не стану»...

Что же помогло этой формуле стать на место той? Что дало фантому личности перевес над фантомом смерти? Мы видели, что это сделала сила любви,—одно из тех начал, которыми преимущественно жива и сильна личность. Отнимите у нее это п о д с п о р ь е, и она спасует перед смертью—как это мы и видим в «Призраках» и «Довольно».

Быть может, сам Базаров, умирая, смутно чувствовал это и впервые оценил своих родителей,—когда он говорил Одинцовой: «Отец вам будет говорить, что вот, мол, какого человека Россия теряет... Это чепуха; но не разуверяйте старика. Чем бы дитя ни тешилось... вы знаете. И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете—днем с огнем не сыскать»...

Если таким образом в «смерти Базарова» личность человеческая, окрыленная силою любви, торжествовала над смертью, то в «Призраках» и «Довольно» будет наоборот: уединенная, обезоруженная, с потухшим внутренним светом, личность будет показана в ее крушении, в ее ничтожестве,—и это будет песнь о торжествующей смерти.

Взятые вместе, как одно поэтическое целое, «Отцы и дети», «Призраки» и «Довольно» для грядущих веков, когда личность в ее отношениях к обществу будет поставлена иначе и сама возвысится до иного самоопределения, останутся важным документом, великим памятником эпохи, характерными чертами которой были крайнее развитие л и ч н о с т и в направлении эгоистическом, отсутствие гармонии между личностью и обществом, борьба противоположных интересов,—эпохи, когда, на почве одностороннего индивидуализма, возвеличение личности, ее апофеоз шли рядом и чередовались с ее крушением, ее «ничтожеством».

Как выразитель духа эпохи, Тургенев дал в Базарове, «Призраках» и «Довольно» яркое выражение этой черты и связанных с нею дум и чувств,—целого мировоззерцания. С этой стороны, фигура Базарова, сама по себе продукт творчества объективного, явилась представительницею некоторых субъективных движений ума и сердца художника.

Через 15 лет после «Отцов и детей» творческая мысль Тургенева остановилась еще раз на созерцании натуры, чуждой самому художнику, еще более противоположной ей, чем Базаров, и в то же время являющейся как бы провозвестницею нового уклада личности, новых стремлений ее: Тургенев создал самый объективный из всех изображенных им положительных мужских типов,—тип Соломина, главного героя «Нови», к разбору которой мы и обратимся в следующей главе.

ГЛАВА II.

I.

«Новь» принадлежит к числу наименее оцененных—в свое время—произведений Тургенева. Правда, вслед за появлением ее (1877), рядом с отрицательными отзывами, высказывались и хвалебные, даже восторженные, но в общем, можно сказать, сумма недоразумений и нареканий, вызванных «Новью», не уступала таковой же, вызванной «Отцами и детьми», только тон нападок на автора на этот раз не был такой страстный, как тогда.

Всякий читатель, не лишенный художественного чутья и достаточно вооруженный личным опытом жизни (чрезвычайно важное условие для понимания произведений искусства), не может, читая «Новь», не подчиниться обаянию этого чудного произведения, блещущего необыкновенной свежестью и яркостью красок, проникнутого дивной поэзией и в целом представляющего собою удивительную художественную композицию, мастерски сотканную из положительных и отрицательных (сатирических) элементов («Новь» наполовину—сатира и очень злая).

О самом процессе творчества, создавшего «Новь», мы имеем любопытное свидетельство Тургенева в письме к Полонскому (от 22 января 1877 г. «Письма», № 247): «Ты находишь, что в «Нови» чувствуется напряжение, излишняя головная работа и некоторая робость... может быть; замечу только одно, что н и о д н о и з м о и х б о л ь ш и х п р о и з в е д е н и й н е п и с а л о с ь т а к с к о р о, л е г к о (в 3 м е с я ц а) и с м е н ь ш и м к о л и ч е с т в о м п о м а р о к [1]). Вот после этого и суди! (Идея у меня долго вертелась в голове, я несколько раз принимался за исполнение—н о, н а к о н е ц, н а п и с а л в с ю ш т у к у, к а к г о в о р и т с я, с п л е ч а). И выходит, что ничего нельзя знать наперед». Первые впечатления бывают иногда обманчивы, и пример Полонского показывает, как могут оши-

[1]) В письме к М. М. Стасюлевичу (22 июня 1876 г.) Тургенев говорит о своей работе над «Новью»: «Работа кипит—как у Гоголевского повара. Что выйдет—неизвестно,—а горячо».

баться в этом отношении даже люди, сами одаренные поэтическим талантом, которым, казалось бы, и книги в руки. При первом чтении легко возникают иллюзии, в зависимости от личного настроения читателя. Вероятно, Полонский, читая впервые «Новь», находился в таком состоянии духа, которое вызывало ощущение некоторой напряженности при умственной работе. Усвоение же художественного произведения есть, несомненно, умственная работа: оно, в известных границах, является повторением творчества автора. И вот, если «повторить» это творчество, так сказать, на «свежую голову», не будучи озабоченным или занятым постороннею мыслью, то, я уверен, «Новь» произведет прежде всего впечатление вполне согласное с тем, что говорит Тургенев в приведенном отрывке, именно впечатление легкости творчества, уверенного в самом себе, отсутствия рассудочной работы, ведущей к перемаркам и переделкам. «Новь» является художественному чувству читателя в виде вдохновенной импровизации, и в ней не заметно и следа той «старательности» или «копотливости», которую отметил Достоевский в «Отцах и детях» [1]). В «Нови» (так чувствуется) художник дал волю своему дарованию, дошедшему здесь (употребляя выражение Тургенева в письме к Салтыкову, «Письма», стр 508) до «резвости», и его скорее можно упрекнуть в том, что он не подверг в должной мере свой вдохновенный труд контролю холодной рассудочности, которая, напр., воздержала бы его от такого проявления художнической «резвости», как Фомочка и Фимочка—явный анахронизм и, по признанию самого Тургенева, «каприз» художника («Письма», № 247, стр. 310). И в некоторых других фигурах, например, в Паклине, в особенности же в отрицательных типах (в Калломейцеве, Сипягине) сказалась та же игривость творчества, на этот раз, впрочем, упрека не заслуживающая.

Но обратимся к главному герою романа, Соломину [2]).

Отношения Тургенева к Соломину во многом напоминают его отношения к Базарову. Как и этот последний, Соломин—любимец автора и в то же время представляет собою полный контраст самому художнику. Можно сказать даже, что в Соломине этот контраст еще сильнее выражен, чем в Базарове. Мы видели, что в Базарова вложено его творцом нечто субъективное, от себя («самоломанность», мысли о вечности, о смерти), и только как натура, характер, склад ума—Базаров являет полную противоположность Тургеневу. В Соломине нет уже и тени этих субъективных примесей [3]). Контраст Тургенева и Соломина—

[1]) См. «Письма Тургенева» № 78, стр. 101.

[2]) Что главный герой именно—Соломин (а не Нежданов), это, полагаю, ясно само собою, и только для полноты укажу на свидетельство о том самого Тургенева в письме к Полонскому от 30 октября 1876 г. («Письма», № 246).

[3]) Кстати упомянуть, Базарову Тургенев приписывает некоторые свои мнения и точки зрения на вещи, например, отзыв о «Переписке с друзьями» Гоголя («я прескверно себя чувствую, точно начитался писем Гоголя к калужской губернатор-

один из тех, которые приводят к гармонии. Соломин—одна из «слабостей» нашего художника, которому все нравится в Соломине, даже его ничем не выделяющаяся, простонародная или мещанская наружность. В описании этой наружности (гл. XVI) чувствуется скрытая мысль автора: «посмотрите, какой обыкновенный, какой невзрачный, повидимому, человек, а ведь он-то и есть «настоящий», и вы увидите, какой он умница и молодец».

Соломин прежде всего, действительно, большой умница. Его ум — простой, несложный, практический, деловой — совсем другого сорта, чем, напр., ум Нежданова, но в своем роде он гораздо выше и сильнее, чем ум Нежданова—в своем. Умственное превосходство Соломина обрисовано во многих местах романа, но в особенности наглядно проявилось оно в сцене у Маркелова, представляющей образчик «ночных, неутомимых русских разговоров». «...И тут Соломин не оправдал ожиданий Нежданова. Он говорил замечательно мало... так мало, что почти, можно сказать, постоянно молчал, но слушал пристально, и и если произносил какое-либо суждение или замечание, то оно было и дельно, и веско, и очень коротко. Оказалось, что Соломин не верил в близость революции в России; но, не желая навязывать свое мнение другим, не мешал им попытаться и посматривал на них—не издали, а сбоку. Он хорошо знал петербургских революционеров—и до некоторой степени сочувствовал им, ибо был сам из народа. Но он понимал *невольное отсутствие этого самого народа, без которого «ничего не поделаешь», и которого долго готовить надо*—да и не так и не тому, как те. Вот он и держался в стороне, не как хитрец и виляга, а как малый со смыслом, который не хочет даром губить ни себя, ни других» (гл. XVI).

Этими немногими словами сказано очень много и прежде всего обрисован большой, ясный, трезвый ум Соломина. Пожалуй, мне возразят, что неужели нужно было обладать выдающимся и особливо-трезвым умом, чтобы видеть всю иллюзорность нетерпеливых надежд Нежданова и его единомышленников, чтобы понимать всю опрометчивость попыток Маркелова и других? На это отвечу, не обинуясь: да, для этого необходим был ум не заурядный. Само собою разумеется, говоря так, я имею в виду не постороннего наблюдателя, не равнодушного зрителя: такой не нуждается в большом уме, чтобы видеть вещи в их настоящем свете, и, по самому положению своему, изъят из-под всесильного внушения иллюзии и самообмана. Другое дело—такой человек, как Соломин, столь близко к сердцу при-

ше»), скептический взгляд на народ и некоторые др. В «Нови» Тургенев говорит иногда устами Паклина, даже Марианны (о стихах Добролюбова). Что же касается Соломина, то ему приписана, кажется, только одна излюбленная мысль Тургенева—о необходимости работы «жизненной» «terre á terre», о чем будет у нас речь ниже.

нимающий интересы народа,—Соломин, который в той же сцене у Маркелова вдруг «рассердился не на шутку и так ударил своим могучим кулаком по столу, что все на нем подпрыгнуло... Ему рассказали о какой-то несправедливости на суде, о притеснении рабочей артели...» Кто помнит 70-ые годы, тот хорошо знает, что в известном движении того времени («хождение в народ» и проч.) принимали участие не только зеленые и легковерные юноши и тупицы, в роде Остродумова, но и люди зрелые, умные, даровитые, разделявшие, однако, общую иллюзию о высоких душевных качествах русского народа, делающих будто бы возможною и плодотворною известную деятельность для него и среди него. Идеализация народа, доверие к нему в его современном состоянии—это была общая черта и глупых и умных, и юных и зрелых, и даровитых и бездарных. Во всем можно было сомневаться, все подвергать критике,—одна лишь святыня народной идеи была неприкосновенна. От этой иллюзии не избавляло даже фактическое знакомство с народным бытом, даже самое происхождение из народа. Это было нечто в роде умопомрачения, в силу которого видели не то, что есть, а то, что хотели видеть. Тут было и смешение идеи с фактом, идеала с действительностью, и перенесение на весь народ некоторых черт, замеченных в отдельных лицах, вышедших из народа, и смешение эпох (вера в возможность повторения Пугачевщины, ссылки на великую французскую революцию), и по существу ложная оптимистическая мысль об отсутствии у нас органической связи между государством и народом,—и многое, многое другое—от истории, от политической экономии, от психологии, поддерживавшее или обосновывавшее излюбленную мысль о том, что народ почти «готов» для создания нового строя, или, если не «готов», то его можно «подготовить», для чего потребуется какой-нибудь десяток-другой лет. Иные еще сокращали этот срок. И—повторяю—между ними были люди, куда умнее и образованнее не только Маркелова, но и Нежданова. Можно даже утверждать, что в числе таких верующих были люди и соломинского ума. И тут нет ничего удивительного: увлечения заразительны. Превосходство Тургеневского Соломина в том и состоит, что он не подчиняется общему ослеплению, не поддается очарованию иллюзии, что, веря в идеал, он отлично сознает, как он далек, и ясно видит всю непригодность средств, употребляемых его единомышленниками для достижения цели [1]). Сам он мечтает о других средствах и путях, более возможных и разумных. На вопрос, сам собою напрашивающийся, почему же он все-таки примыкает к революционной

[1]) В письме Тургенева к Стасюлевичу (25 ноября 1876 года) читаем: «Я вам когда-нибудь покажу формулярный список этого Соломина (у меня, прежде чем я примусь писать самую вещь, всегда составляются формулярные списки всех действующих лиц)—и главным эпитетом, характеризующим Соломина, выставлено наверху большими буквами слово: т р е з в ы й».

партии и путается в это дело, не веря в него, он отвечает со свойственной ему лаконической уклончивостью, что — «других путей нет». Таким ответом он уклоняется от бесконечного спора, который—он это знает—все равно ни к чему не приведет, и от необходимости «развивать свои взгляды», занятие ему не по сердцу. Соломин—не спорщик, не теоретик, не составитель «программ». Но настоящая причина, почему он так или иначе примыкает к «партии», сводится к психологической невозможности для такого человека, как он, стоять в стороне, особняком, бросить людей, с которыми он сходится в убеждениях, в идеалах, людей, которых он любит и жалеет,—оставить круг, где он может «отвести душу». Не забудем, что Соломин—человек душевный, сердечный, относящийся к людям «по-человечеству», что в нем нет и тени той прямолинейности и безапелляционности фанатизма, для которой живая личность ближнего утрачивает весь интерес и превращается в орудие для достижения высших целей. В своих отношениях к людям он не руководится партиозным делением их на пригодных или непригодных для дела. Нежданов и Маркелов в его глазах—непригодны и могут только повредить делу, но он их любит и—остается с ними. Эта черта в Соломине отмечена Тургеневым с совершенной ясностью. Она отчетливо выступает, напр., в сцене совещания Нежданова и Марианны с Соломиным перед бегством из дома Сипягиных (гл. XXV) и во всем поведении Соломина во время укрывательства молодой четы на фабрике. Усматривать здесь эгоистический мотив (зарождающееся чувство к Марианне) нельзя. Во-первых, это чувство было еще не ясно самому Соломину; во-вторых, совершенно очевидно, что его отношения к Марианне были такие же сердечные, участливые, доброжелательные и без этого чувства.

Но надо сказать правду: это тяготение Соломина к людям, с которыми он сходится в идеалах и расходится в средствах, путях, людям, делающим, по его убеждению, не то, что нужно, и не так, как нужно,—это тяготение и его психология лишь намечены и недостаточно разработаны Тургеневым. Здесь-то и скрывается слабый пункт «Нови», — недостаток, находящийся в прямой зависимости от другой ошибки, сделанной Тургеневым в самом начале, таившейся в самом замысле произведения. В этот замысел, как по всему видно, входила заранее предвзятая мысль — изобразить известное движение, как дело небольшой кучки незрелой молодежи с прибавкою небольшого числа тупых фанатиков, в роде Остродумова, да лично озлобленных неудачников, в роде Маркелова. В искусстве, как и в науке, предвзятые мысли очень часто вредят успеху замысла. Факты же были вот какие.

Во-первых, это было движение почти массовое. «В народ» шли сотни; к движению примыкали тысячи. Арифметика же в данном случае имеет огромное значение для психологии: то

же Соломин был бы психологически совершенно понятен и с художественной стороны безупречен среди этих сотен и тысяч. Самый трезвый и уравновешенный человек не может не примкнуть, «хоть сбоку», как это и делает Соломин, к массе, одушевленной идеями, которые ему дороги. Другое дело—если это не масса, а ничтожная кучка: сила тяготения слишком слаба, и Соломин не остается свободен от упрека в непоследовательности.—Во-вторых, в этой массе встречались всевозможные типы,—тут были и Маркеловы, и Остродумовы, и даже Кисляковы, но тут же были умы и натуры—совсем другого рода, люди, которые могли бы составить для Соломина более подходящую компанию. На них он не смотрел бы сверху вниз и, пожалуй, не уклонялся бы от принципиальных и иных споров с ними, хорошо понимая, что с э т и м и стоит поговорить, и что от исхода такого разговора или спора, кто знает, может зависеть иное серьезное дело. Эти люди брались за задачу неразрешимую, за дело безнадежное, но тех глупостей, какие совершают Нежданов и Маркелов, они не делали.—В-третьих, несмотря на то, что все стремились к делу, хлопотали о деятельности, толковали о средствах, путях, пропаганде, агитации и т. д., все-таки, силою вещей, движение на добрую половину было умственное, и, пожалуй, большая часть времени, сил, ума, горячности пошла не на дело, а на выработку миросозерцания. Сцена беседы у Маркелова (не говоря уже о сцене у Голушкина) не дает должного понятия об э т о й затрате сил, об этой—чисто умственной, теоретической—стороне движения. Оно было запечатлено известным духом, и этот дух Тургенев не уловил...

Как бы мы ни судили о людях того времени, о их идеях, идеалах и делах, несомненно одно, что — Тургенев в «Нови» погрешил против действительности, и эта погрешность привела к недостаточной мотивировке действий Соломина, к некоторой психологической невыясненности личности главного героя.

За вычетом этого недостатка, сама по себе фигура Соломина все-таки остается одним из крупнейших созданий Тургенева, и нигде, может быть, даже в Базарове, объективный гений нашего художника не сказался так полно, так ярко.

Говоря о Базарове, я указал, между прочим, на одну черту в творчестве Тургенева: это именно искание н а с т о я щ е г о человека, деятеля, который был бы «нужен России» и явился бы воплощением деловитости, положительности, практического смысла—вместе с высшей идейностью.

И Тургенев после долгих поисков нашел такого человека—в Соломине. Базаров—тот оказался не «настоящий»—и вот он умирает преждевременно, как бы упраздняется за ненадобностью, и, умирая, говорит Одинцовой: «отец вам будет говорить, что вот, мол, какого человека Россия теряет... Это чепуха... Я нужен России! Нет, видно не нужен. Да и кто нужен?..»

Через 15 лет на этот вопрос умирающего Базарова Тургенев ответил созданием типа Соломина, о котором — устами Паклина—он отзывается так: «Такие, как он,—они-то вот и суть настоящие... и будущее им принадлежит. Это—не герои...— это крепкие, серые, одноцветные, народные люди. Теперь только таких и нужно»... (гл. XXXVIII). И не только устами Паклина, но и прямо от своего имени Тургенев говорит то же самое в письме к г-же Ф—ой (от 11 сентября 1874 года, «Письма», № 192): «...Вы начали с Базарова: и я с него начну. Вы ищите его в действительной жизни, и вы его не найдете: я вам сейчас скажу, почему. Времена переменились; теперь Базаровы не нужны. Для предстоящей общественной деятельности не нужно ни особенных талантов, ни даже особенного ума—ничего крупного, выдающего, слишком индивидуального; нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь жертвовать собою без всякого блеску и треску—нужно уметь смириться и не гнушаться мелкой и темной и даже жизненной работы—я беру слово: «жизненный»—в смысле простоты, бесхитростности, terre à terre'a. Что может быть, напр., жизненнее—учить мужика грамоте, помогать ему, заводить больницы и т. д. На что тут таланты и даже ученость?..» Как не вспомнить тут слов Соломина Марианне:—«Да позвольте, Марианна... Как же вы себе это представляете: н а ч а т ь?— Не баррикады же строить со знаменем наверху—да: ура! за республику!—Это же и не женское дело. А вот, вы сегодня какую-нибудь Лукерью чему-нибудь доброму научите;— и трудно вам это будет, потому что не легко понимает Лукерья, и вас чуждается,—да еще воображает, что ей совсем не нужно то, чему вы ее учить собирастесь; а недели через две или три вы с другой Лукерьей помучитесь, а пока—ребеночка вы помоете или азбуку ему покажете,—и больному лекарство дадите... Вот вам и начало». Но Марианна хочет большего.—«Да ведь это сестры милосердия делают... Я о другом мечтала»,—говорит она. Она ищет широкой, захватывающей деятельности. Она жаждет «пожертвовать собой». То, что говорит ей Соломин в ответ на ее признания в этом роде, так для него характерно, так важно для правильного понимания ума и натуры героя романа, что я считаю нужным выписать все место:

«Соломин пристально посмотрел на Марианну.

— Знаете что, Марианна... Вы извините неприличность выражения... но по-моему шелудивому мальчику волосы расчесать— жертва, и большая жертва, на которую немногие способны.

— Да я от этого не отказываюсь, Василий Федотыч.

— Я знаю, что не отказываетесь! Да, вы на это способны. И вы будете пока делать это; а потом, пожалуй, и другое.

— Но для этого надо поучиться у Татьяны!

— И прекрасно... учитесь. Вы будете чумичкой горшки мыть, щипать кур... А там, кто знает, может быть, спасете отечество!

— Вы смеетесь надо мною, Василий Федотыч.

Соломин медленно потряс головою.

— О, моя милая Марианна, поверьте: не смеюсь я над вами, и в моих словах простая правда. Вы уж теперь, все вы русские женщины, дельнее и выше нас, мужчин» (гл. XXIX).

Соломин отлично видит, что эта чистота души, эта жажда подвига, самопожертвования, этот энтузиазм Марианны — огромная сила, которую нужно только надлежащим образом направить. Но он не только это видит и чувствует,—он сам подчиняется обаянию этой женственной силы. Если бы он не был способен ей подчиниться, то это уже не был бы тот Соломин, который так по сердцу Тургеневу. Одна практичность и трезвость ума, одна холодная деловитость еще недостаточны, чтобы Соломин имел право на то сочувствие, на ту любовь и интерес, с которыми относится к нему автор. Душевная чуткость и отзывчивость, способность умилиться перед тем, что представляет собою Марианна,—вот черта, делающая из уравновешенного и «прохладного» (по выражению Фимушки) Соломина—человека не только «настоящего», полезного, нужного, но и очень интересного, невольно привлекающего к себе все симпатии. И в самом деле, простой, «серый», «прохладный» Соломин покоряет сердца,—в нем, как и в Марианне, есть нечто обаятельное. Паклин, который все и всех понимает, тот сразу его понял и, можно сказать, «влюбился» в него. Да и не только Паклин, а и другие, каждый по-своему, или любят, или могли бы полюбить Соломина, и Нежданов, и Маркелов. Только такие, совершенно загипнотизированные субъекты, как Остродумов и Машурина,—не могут понять Соломина и относятся к нему равнодушно-холодно. В этой особенности Соломина сказывается существенное различие между ним и Базаровым. Базаров—человек недобрый и большой эгоист. Соломин, напротив, добряк и меньше всего эгоист. Для всякого непредубежденного читателя, который не вычитывает больше того, что сказано автором, совершенно ясно, что, напр., заботы Соломина о Марианне (см. в конце гл. XXV и эпизод с ключом в гл. XXIX) вытекают не из эгоистических соображений, а прямо из чувства жалости и бескорыстной любви к этой чудной девушке. Глухое предчувствие, что не Нежданов, а он, Соломин, будет ее избранником, может быть, и копошилось в глубине его души, но, разумеется, уже по самой своей затаенности не могло служить движущим мотивом в этих заботах. Не мог же в самом деле Соломин предугадать развязку. Искать в его поведении чего-либо коварного—значит сочинять другого Соломина, вместо того, который изображен Тургеневым. Неожиданностью развязки (самоубийство Нежданова) он был поражен почти в той же степени, как и Марианна, и вместе с нею он разделяет чувство некоторой невольной виновности перед покойником (гл. XXXVIII).

Другая черта Соломина, которою также он резко отличается от Базарова, это—отсутствие той авторитарности, ко-

торая свойственна последнему. Базаров слишком импонирует и любит властвовать над людьми, и люди подчиняются его могучей воле. Это человек, который хочет и может «ломать других»,— потому что он одарен огромной силой воли прежде всего над самим собою: он может «взять себя за вихор и выдернуть, как редьку из грядки». Соломину же подчиняются, потому что любят его. На фабрике он—«отец родной». Павел предан ему как раб, но раб, влюбленный в своего господина. Власть и сила Соломина основаны прежде всего на симпатичных сторонах его натуры, а не на силе воли. Недостатка в этой последней, конечно, нет и у него. Он так же может управлять собою и способен «выдернуть себя из грядки», как это и случилось однажды в Лондоне, где Соломин чуть было не увлекся одной ирландкой (гл. XXIV).

Но эта сила смягчена в Соломине уравновешенностью его натуры: ведь он «прохладный», Базаров—тот горячий и мятущийся. Базаров—титан, и ему нужно дело титаническое. Соломин—человек жизненного (культурного) труда и будет вполне удовлетворен, когда найдет негромкое, но хорошее дело по душе. И он спокоен—потому что знает, что найдет его, и оно будет спориться в его умелых руках, просветленное светом его мысли и согретое теплотою его сердечности. Базаров—далеко не спокоен: он чувствует, что не найти ему того дела, которому он мог бы целиком отдаться, и что нет в его душе тепла, способного согреть его собственную жизнь и жизнь окружающих его людей. Базаров — яркий метеор, который «светит, да не греет». Не то Соломин...

II.

Теперь постараемся уяснить себе те пути творческой мысли, идя которыми Тургенев н а ш е л Соломина. Отправной пункт был, очевидно, тот самый, от которого отправлялся Тургенев в поисках за Базаровым. Это было стремление создать дополнительную для самого себя личность и вместе с тем найти в ней «настоящего»,—нужного для России человека. Но, отправляясь от одной точки, оба пути—базаровский и соломинский—разошлись в совершенно противоположные стороны. Мы знаем уже, что первый—базаровский—путь привел, во-первых, к созданию личности т р а г и ч е с к о й и, во-вторых, проведенный несколько дальше Базарова, закончился апофеозом смерти, «Призраками» и «Довольно»,—выражением личных воззрений и душевных мук художника. Объективное в начале и средине процесса, творчество в конце свернуло на дорогу субъективности.— Совсем не то видим мы в создании Соломина. Соломин—фигура, полученная чисто-объективным путем, Тургенев ничего своего не вложил в нее, и, отправляясь от Соломина дальше, мы никоим образом не придем к такому обсервационному пункту, с кото-

рого мы могли бы заглянуть в субъективный мир самого Тургенева. «Призраки» и «Довольно» хронологически и психологически следуют за «Отцами и детьми», за смертью Базарова. Ничего подобного этим в своем роде эпилогам, этому дабовочному творчеству не находим мы после «Нови». Творческая энергия, затраченная на «Новь», была исчерпана вся с последним восклицанием Паклина «безымянная Русь!» — и то, что Тургенев создал после «Нови», принадлежит уже другим приливам творчества, не имеющим органической связи с тем, которое дало бытие последнему из «социальных» романов Тургенева.

Весьма возможно, что дело обернулось бы иначе, и вслед за «Новью» Тургенев дал бы нам что-нибудь—по идее и настроению—в роде «Призраков» и «Довольно», если бы весь интерес «Нови» был сосредоточен на личности Нежданова. Это было бы в таком случае новое повествование еще об одном «лишнем» человеке и новые вариации на тему о тщете и суете вещей, о бренности всего человеческого, о торжестве смерти, о ничтожестве. Но Нежданов—лицо не только не главное, не «герой» романа, но все его назначение сводится к тому, чтобы лучше оттенить Соломина. Соломин дорисован противопоставлением Нежданову. Нервный, неровный, без выдержки, с подкошенной жизненной энергией, эстетик, поэт, жертва рефлексии, Нежданов есть самый, быть может, л и ш н и й изо всех тургеневских «лишних» людей,—и, поставленный рядом с Соломиным, он отлично оттеняет противоположные черты последнего. Благодаря этому сопоставлению, идея романа выступает с большой ясностью. Нежданов есть как бы комментарий к Соломину, и все, что я на этих страницах говорю о главном герое «Нови», о его уме, натуре, значении, призвании, иначе уже сказано Тургеневым — созданием фигуры Нежданова. В этом смысле Нежданов сближается с Аркадием Кирсановым,—не сам по себе (это люди—разные), а именно как образы, главное назначение которых оттенять и дорисовывать личности главных героев. Аркадий помогает Базарову, как Нежданов—Соломину, ярче выступать в воображении читателя.

В силу т а к о г о значения Нежданова в романе этот образ не мог служить тем импульсом, который направлял бы мысль художника в сторону апперцепции «лишних» людей, суеты сует, «ничтожества» и смерти. Движение пошло совсем в другую сторону—от Соломина, и ведет оно к жизни, теплу и свету жизни, к борьбе, труду, любви, идеалу. На этом пути лучезарной звездой светит нам чудный образ Марианны: не о самозакланни Джагернауту говорит он нам, он говорит о бодром, о славном, о любвеобильном деле жизни, лозунгом которого являются слова того же Соломина к Марианне: «нет, живите... живите! это главное», и посмертный завет Нежданова: «живите счастливо, живите с пользой для других»...

Итак, вот путь: чтобы «найти» Соломина, художник должен был направить свою мысль на те стороны жизни и те элементы духа, которые менее всего могут быть названы т р а г и ч е с к и м и. Нужно было закрыть глаза на п р о т и в о р е ч и я жизни, действительные или кажущиеся, и прежде всего на те, которые отмечены в «Довольно». Необходимым условием создания «Нови» и в особенности фигуры Соломина было то, чтобы «мысль о тщете всего человеческого, всякой деятельности, ставящей себе более высокую цель, чем добывание насущного хлеба» («Довольно», XXIII), не «закрадывалась в голову» художника. Необходимо было также, чтобы арена творчества была свободна от того настроения, под властью которого Базаров говорил.: «... Я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну! будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет, ну, а дальше?» Очень важно было также не чувствовать того «коренного противоречия», о котором говорится в XVI гл. «Довольно»: «каждый из нас более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному, и живет, должен жить в мгновении и для мгновения. Сиди в грязи, любезный, и тянись к небу!» Наконец, призрак смерти, ужас перед «ничтожеством», содрогание перед стихийным в природе и жизни,— все это должно было стушеваться, исчезнуть из поля художнического зрения, вся эта субъективная пелена должна была отпасть. И не мудрствуя лукаво, веселым и бодрым, немножко умиленным, благодушно-насмешливым взором художник взглянул на божий мир—все-таки, несмотря на бездну зла, ему присущего, «прекрасный, как и в первый день творения». И жизнь человеческая явилась ему озаренная ярким светом, согретая теплотою молодых надежд, молодых стремлений; она открылась ему в том виде, как чувствовали ее Нежданов и Марианна, когда, после решительного объяснения и взаимных признаний, они шли «задумчивые, счастливые,—молодая трава ластилась под их ногами, молодая листва шумела кругом; пятна света и тени побежали, проворно скользя по их одежде,—и оба они улыбались и тревожной их игре, и веселым ударам ветра, и свежему блистанью листьев, и собственной молодости, и друг другу (XXII).

На т а к о м пути творчества, при т а к о м освещении впечатлений, из мастерской художника изгоняются тревожные вопросы бытия, метафизические тайны жизни, пессимистический взгляд на вещи. И вместе с ними исчезает стихия т р а г и ч е с к о г о. Я разумею трагизм настоящий, психологический, б а з а р о в с к и й. Такого в «Нови» нет. Соломин и Марианна— лица не трагические. Что же касается Нежданова и Маркелова, то трагична их судьба, а не они сами. Смерть Нежданова не потрясает читателя, не вызывает в нем тех дум о роковой власти смерти, о бренности всего человеческого и т. д., какие вызы-

ваются смертью Базарова. Конечно, в душе Нежданова, исполненной разлада и терзаемой внутренними противоречиями, совершается известная драма, но нескрываемая ирония, с которою художник эту драму воспроизвел, является, как капля яда, смертельным для нее началом: драма, пожалуй, остается, но трагическое в ней убито.

Об остальных лицах и говорить нечего. Остродумов и Машурина принадлежат к области комичного (не в том смысле, конечно, как Сипягин, Калломейцев и Голушкин—типы резко-отрицательные, предмет сатиры). Остродумов и Машурина являют собой типичный образчик сочетания ограниченности ума с несомненной честностью души, бескорыстием побуждений, самоотвержением,—сочетания, которое нередко наблюдается в действительности, проявляется и на исторической арене, и в искусстве со времен Сервантеса совершенно правильно квалифицировано как «комическое». В действительности участь таких людей бывает часто трагична. Они нередко страдают и гибнут. Но если художник вздумает изобразить их, как героев трагических, то выйдет мелодрама. По той же причине не трагичен и Маркелов. Но разница между ним, с одной стороны, и Остродумовым и Машуриной, с другой, в том, что последние хотя и носят в себе внутреннее противоречие, но не сознают его, и потому нет никакой «драмы» в их душе, Маркелов же несомненно мучится сознанием, что он неудачник, что счастье ему недоступно, вообще это фигура мрачная, почти зловещая, натура озлобленная и по-своему сильная. Но в нем, еще в большей степени, чем у Нежданова, эта внутренняя драма развенчана и убита иронией художника. Чтобы лицо вышло истинно-трагическим, художник, рисуя его, отнюдь не должен смотреть на него сверху вниз.

Остается Паклин.—Вот лицо, которое больше всех других имело бы права на трагизм: он умен и крепок мыслью, но слаб духом; он все отлично понимает и ничего не может: в нем много интереса к жизни—и никакой жизнеспособности. Строго говоря, то, что происходит в душе Силы Самсоныча Паклина,—по существу трагично, но все мы так уж устроены, что никак не можем признать это «трагедией», и с жестокостью, свойственной всему живущему и пользующемуся жизнью, относим маленького, хроменького, слабенького Паклина, вместе, напр., со старой девой,—к области комического.

Итак, трагический элемент в «Нови» отсутствует. Его бы не было там и в том случае, если бы Соломин и Марианна были представлены гибнущими в непосильной борьбе с обстоятельствами, или, напр., с той темной силою, которая олицетворена в образе Калломейцева. В таком случае, мы сказали бы о них то самое, что только-что было сказано о Нежданове и Маркелове: их судьба печальна, трагична, но не они сами. Иное дело—Базаров: тот все-таки оставался бы лицом трагическим—и без роковой преждевременной смерти; смерть, как говорит сам Тургенев в письме

к Случевскому, кладет только последнюю черту на его трагическую личность («Письма», № 81).

Ни в Соломине, ни в Марианне нет ничего трагического потому, что это натуры ясные, уравновешенные, чистые души, золотые сердца,—что ни в запросах их ума, ни в глубине их души нет внутреннего разлада; нет ничего «самоломанного». Цель жизни им ясна. Они знают, чего хотят, что им нужно, и будут вполне счастливы, если им удастся устроить свою жизнь в духе своих заветных стремлений. Но они счастливы и в самих поисках, и если бы им пришлось среди этих исканий погибнуть, они бы умерли с спокойной совестью, с отрадным сознанием, что хотели добра, стремились к хорошему и—зла не делали. Внутренний мир—вот то, довольно редкое для людей неограниченных, счастье, которым, по самой натуре своей, обладает и Соломин и Марианна и которого лишен Базаров.

И вот почему в «прохладной» и мужественной душе Соломина нет трагедии, как нет ее и в страстной женственной душе Марианны.

О Марианне у нас будет еще речь (в главе о женских типах Тургенева), а пока—имея в виду одного Соломина—мы скажем, что созерцание этого художественного образа должно было доставлять Тургеневу большое душевное удовлетворение, все равно как если бы он в самом деле встретил такого человека. Ибо это—тот самый человек, которого Тургенев искал и для себя лично, и для России. Не подлежит ни малейшему сомнению, что Тургенев в самом деле был убежден в необходимости для России деятелей соломинского типа, как это, между прочим, видно из вышеприведенной выдержки из письма к г-же Ф—ой. Соломина нашел, полюбил и оценил Тургенев-гражданин. Но л и ч н о, как человек, Тургенев н у ж д а л с я в Соломине; он находил в нем гармоническое восполнение себе. Дворянин и барин, немножко баловень, немножко дилетант, Тургенев встречал в Соломине лучший образец «народного» человека, закаленного в суровой школе трудовой жизни. Сам умница, но умница-художник, теоретик, поэт-мыслитель, Тургенев находил в Соломине умницу-практика, реалиста, представителя прикладного—в обширном смысле—труда. Сам лишенный инициативы и неспособный к действию, натура по преимуществу созерцательная, художник видел в Соломине отрадный пример деятеля—не фантазера, который не только знает, что можно и должно делать, но и умеет делать это. Наконец, художник-мыслитель с душою, столь доступною мировой скорби, с умом, терзаемым противоречиями бытия, находил душевное успокоение в общении с натурою, которая, при своеобразной возвышенности и глубине, чужда этим вопросам и скорбям и берет жизнь, как она есть, не мудрствуя лукаво и сама ничуть не становясь от того пошлою. Пессимисту отрадно было отдохнуть от своих душевных мук на созерцании,—на усвоении себе здорового, светлого оптимизма, представляемого Соломиным.

Не знаю, имел ли Тургенев для изображения Соломина в своем распоряжении «натуру» (как для Базарова)—встречал ли он людей соломинского типа. Но несомненно одно: отдельные, разрозненные черты этого типа хорошо были известны ему: он их неоднократно мог наблюдать в великорусском народе. Так называемая «сметка» и «себе на уме», характерная черта великорусса, немного идеализированная, расширенная, облагороженная образованием, легко претворяется в ум Соломина. Способность и любовь ко всему прикладному, техническому, практический смысл, наконец, своеобразный деловой идеализм,—все это народные великорусские черты, и Соломин—верный их представитель.

Первые впечатления и наблюдения, которые впоследствии должны были дать материал или отправные точки для создания Соломина, были собраны Тургеневым еще в раннюю пору его творчества, когда он присматривался к народным типам и старался уловить характерную складку великорусского народного ума. Некоторые из этих наблюдений и пригодились ему—когда он впервые обдумывал тип Соломина. Таким образом, я склонен думать, что между «Записками охотника», этой по преимуществу народной великорусской книгою, и созданием фигуры Соломина есть некоторая связь, хотя, быть может, сам художник и не сознавал ее. Если бы у Тургенева было такое пристрастие к генеалогиям, как у Золя, и он, подобно последнему, устанавливал бы родственные связи между своими героями с целью показать передачу наследственных черт, то он мог бы смело вывести Соломина из рода однодворца Овсянникова, сделав его, напр., внуком его племянника—Мити.

«Записки охотника» принадлежат к числу наиболее н а и в н ы х произведений Тургенева: здесь он—меньше всего «мыслитель» и, не мудрствуя лукаво, любопытными, внимательными, добрыми глазами всматривается в явления, которые проходят перед ним,—но он не равнодушный зритель—много теплоты душевной, много сочувствия, любви затрачено на эти наблюдения. И—в преобразованном, конечно, виде, mutatis mutandis—тот же характер наивности творчества чувствуется в «Нови», и все те же глаза, любопытные и добрые, с сочувствием, с любовью всматриваются в новые явления русской жизни.

ГЛАВА IV.

Перехожу к разбору женских типов Тургенева.

Здесь мы вступаем в ту область тургеневского творчества, где его о б ъ е к т и в н ы й гений обнаружился во всей своей мощи.

Прежде всего возникает вопрос: в каком смысле может быть названо объективным или субъективным творчество художника, направленное на воспроизведение женских натур?

Напомню читателю, что я называю с у б ъ е к т и в н ы м не только того художника, который рисует прямо с себя, но и того, который воспроизводит натуры, родственные своей, характеры, представляющие много общего с его собственным характером, типы с в о е й среды, с в о е г о круга. Таков в значительной мере Л. Н. Толстой. И вот, ежели художник воспроизводит в своем создании натуру своей матери, сестры, кузины,—все образы, с которыми у него, в силу наследственности и одинакового социального положения, есть много общего, и если это именно и будут его шедевры, то я назову его субъективным, не взирая на ту долю объективности, какою должен обладать всякий художник—м у ж ч и н а, изображающий ж е н с к у ю натуру.

Обращаясь к лучшим женским типам Тургенева, мы, прежде всего, видим, что в них воспроизведены такие женские натуры, умы, характеры, для создания которых художник не мог найти отправных точек в пределах своей субъективной сферы,—ни в себе самом, ни в женщинах своей семьи, круга, среды.

Но этого мало: не только в своей субъективной сфере, а и в области объективного наблюдения Тургенев не мог располагать—в должном размере—тем материалом, обобщением которого явились бы Лиза в «Дворянском гнезде» или Елена в «Накануне». Он встречал в действительности только намеки на возможность таких женских натур, может быть, отдельные редкие образчики их, которые, конечно, он не мог изучить хотя бы приблизительно так, как изучил Толстой оригиналы Кити, Наташи и др. И вот на основании таких ничтожных данных действительности создаются идеальные женские образы, в которых нет и тени чего-либо деланного, — образы, выступающие в воображении читателя, как живые, и, не взирая на то, что соответствующие им явления в самой действительности суть исключения, а не

правило—открывающие какую-то глубокую и несомненную правду. Вот это и есть настоящее—объективное — творчество.

Чтобы составить себе понятие о силе этого творческого дара, необходимо обозреть важнейшие женские образы, созданные Тургеневым. Мы сделаем это обозрение по известному плану—разделив их на две большие группы. В первую группу войдут образы, которые мы назовем — относительно-рациональными; во вторую—те, которые мы определим как иррациональные. Смысл этих терминов будет выяснен ниже. Образы, входящие в состав первой группы, распадаются на несколько разрядов или типов. Мы рассмотрим эти типы в порядке убывающей пошлости или низменности и возрастающей положительной содержательности женской души. С этой точки зрения, в первый разряд войдут фигуры комичные, воспроизводящие пошлые или вообще отрицательные стороны женской натуры. Останавливаться на их анализе я не буду и только напомню читателю некоторые образчики этого рода: княгиня Засекина («Первая любовь»), старая княжна Х-ая в «Отцах и детях», Кукшина там же, Суханчикова в Дыме», фигуры захолустных дам и барышень в «Двух приятелях» и т. д.

Второй разряд составят образы также отрицательные, но не пошлые и не комичные. Наиболее видной представительницей этого разряда является г-жа Полозова в «Вешних водах». В ней нет ничего «идеального», это натура низменная, грубая, чувственная, но это--женщина не заурядная. Она—исключение, а не правило. Ее происхождение, воспитание, ум, характер, самые ее пороки—все это не заурядно, не шаблонно, все это резко выделяет ее из ряда обыкновенных женщин, из женской толпы. И вот, несмотря на такую исключительность, она все-таки типична. Но в каком смысле? Какие конкретные факты действительности в ней обобщены? В уме и характере Полозовой схвачены некоторые черты национальные (великорусские) и сословные (народные, в противоположность дворянским), но отнюдь не в этом состоит ее типичность, как художественного образа. В Полозовой дано обобщение известных сторон женской натуры вообще, без различия национальностей, сословий, положений, и т. д., сторон, скрытых, подавленных или стушеванных у многих, у большинства, если хотите, но тем не менее существующих, и в иных женщинах—всех времен и народов,—выступающих зато с особливой рельефностью. Какие же это стороны? Женскую натуру—в том ее укладе, который мы назвали относительно-рациональным,—удобнее всего определять не an sich, а в ее отношениях к мужчине. Имея в виду этот критерий, мы определим тип Полозовой так: хищный-уравновешенный.

Стремление «сокрушать сердца», порабощать, овладевать волею мужчины составляет коренное свойство женской при-

роды, как выработалась она тысячелетиями. Если женщина обладает соответственными внешними рессурсами, это стремление усугубляется. Кокетство—настоящий инстинкт. Но в огромном большинстве случаев этот инстинкт уже является в форме переживания; он действует почти бессознательно и не целесообразно: большинство женщин кокетничают без ясно-поставленной цели—завоевать такого-то мужчину. Это нечто в роде искусства для искусства, невольного упражнения врожденной способности. И—как все переживания и «игры»—это занятие принадлежит к числу несерьезных и невинных. Таково, напр., кокетство Одинцовой («Отцы и дети»). Но не таково кокетство Полозовой: у этой оно вполне целесообразно и систематически направлено на полное порабощение мужчины, оно прямо бьет на его падение. При всем том—оно не очень опасно: только такие дряблые натуры, как Санин, герой «Вешних вод», становятся жертвой этой—уже не «игры»,—а настоящей женской хищности. Поставим на место Санина, ну, хотя бы Аркадия Кирсанова: он—по молодости и слабости человеческой—также увлекся бы Полозовой, но—только до грехопадения, после которого несомненно последовало бы раскаяние, отвращение, самобичевание и—возвращение к Джемме. А ведь он не принадлежит к числу сильных характеров.

Гораздо о п а с н е е другая—и высшая—разновидность хищной женщины, представленная Ириною в «Дыме».

В «Дыме» противопоставлены одна другой две женские натуры—Ирина и Татьяна,—как в «Вешних водах» противопоставлены Полозова и Джемма. Между Полозовой и Ириной есть кое-что общее, еще больше—между Татьяной и Джеммой.

Общее между Ириной и Полозовой—это то, что обе принадлежат к одному и тому же разряду—х и щ н ы х. Но они относятся не к одной и той же, а к двум разновидностям этого типа, вследствие чего, кроме общих черт сходства или сродства, у них усматриваются существенные черты различия, так что они никоим образом не могли бы заменить одна другую, как это могли бы сделать Татьяна и Джемма. Можно легко представить себе в «Вешних водах» Татьяну (из «Дыма») вместо итальянки Джеммы, а Джемму сделать невестою Литвинова. Но поставить вместо Ирины Полозову уже нельзя: Литвинов не воспылал бы к ней такой страстью, как к Ирине, и не бросил бы из-за нее невесту. Такой «эксперимент» наглядно показывает нам разницу между этими двумя разновидностями одного и того же—хищного—женского типа.

Полозова—натура чувственная и холодная, Ирина—страстная и не чувственная. Это различие темпераментов соединяется у них с другим, более важным, более глубоким различием: Полозова—душа уравновешенная, спокойная; она вполне довольна собою и своей жизнью: решение личной задачи, которое она нашла, представляется ей наилучшим, и полный мир, полное самоудовлетворение, какого никогда не знала и не узнает Ирина,

господствует в ее душе, Полозова—счастливая и спокойная, Ирина—несчастная и мятущаяся.

Тип Ирины мы определим так: хищный-неуравновешенный.

Ирина—неуравновешенная потому, что в ее душе заключено коренное противоречие элементов, ее образующих: одни из этих элементов ставят Ирину выше среды, в которой она живет, а другие, напротив, связывают ее со средою узами столь крепкими, что она даже не может и представить себе существование в другой среде. Такой внутренний разлад свойствен многим, напр., тем, которые в своем отечестве или родном городе чувствуют себя прескверно и в то же время ни в каком другом месте жить не могут. Тут действуют, между прочим, унаследованные инстинкты. Связь Ирины с великосветским обществом—в ее крови, а также в своего рода «категорическом императиве» ее красоты, которая требует широкой и блестящей арены, где она могла бы себя показать в настоящем свете и действовать. Блеск, роскошь, пышность, интриги, влияние победы—все это для Ирины первая необходимость, как воздух. Вне этой атмосферы она зачахнет, затоскует, и никакая любовь, никакое счастье не в состоянии заполнить этого пробела.

Внутренний разлад Ирины придает ее личности своеобразную прелесть, делает ее «интересной», обаятельной. Этим ореолом, когда нужно, она отлично умеет пользоваться для целей своей женской хищности; на такую именно удочку и поймался, во второй раз, Литвинов [1]).

Что Ирина принадлежит к числу хищных, это представляется мне несомненным. Правда, если мы будем судить о ней исключительно по ее первой любви к Литвинову (в Москве), то принуждены будем отказаться от такого приговора. Зато во втором ее романе с Литвиновым присущая ей хищность выступает с полной отчетливостью. Но эта хищность смягчена в ней двумя чертами: во-первых, она сама увлекается, сама в известной мере страдает и даже способна на некоторые жертвы; во-вторых, она, по выражению Потугина, «горда, как бес», и эта «гордость иногда мешает ей лгать» [2]). Для большой хищности нужно много лукавства и много лжи. В общем, в лице Ирины Тургенев дал нам превосходный образчик великосветской женщины— умной, гордой, страстной, наделенной большими душевными силами, которые, однако же, подточены какой-то роковой порчей,—львицы «озлобленной» и страдающей, а главное—сумевшей уберечься от всесильной заразы пошлости.

Но, сама не зараженная, она, однако, терпит эту пошлость, мирится с нею и даже не может обойтись без нее. Подымаясь ступенью выше в направлении убывающей пошлости и, скажем, также

[1]) Гл. XIII, в конце.
[2]) Гл. XIV.

и хищности, мы встречаем одну из интереснейших женских личностей Тургенева—Анну Сергеевну Одинцову, героиню «Отцов и детей».

Если Ирине пошлое не претит, то у Одинцовой, напротив, одна и характерных черт, это именно—отвращение к пошлому [1]). Одинцова никогда не могла бы выйти замуж за пошляка или за скверного человека и терпеть его возле себя, как это делает Ирина (не говоря уже о Полозовой). Подобно Ирине, она вышла замуж по расчету, но ее муж, Одинцов, далеко не был человек пошлый (хотя бы уже потому, что это был «чудак и ипохондрик», да к тому же человек хороший и не глупый). Но и того «она едва выносила». Второй ее муж и подавно не являет ничего пошлого: это человек, повидимому, далеко не заурядный [2]).

Живет Одинцова отшельницею, в стороне от общества, и ее даже представить себе нельзя вращающеюся в «свете», все равно—провинциальном или столичном, ведущею какие-нибудь сложные интриги, сталкивающуюся с людьми, которые ей неприятны, вообще в положении и роли Ирины она немыслима. Это обусловливается, кроме отвращения к пошлому, еще и другими чертами натуры Одинцовой, именно ее спокойствием, душевной уравновешенностью, холодностью и известным эгоизмом. На иной взгляд, пожалуй, эти черты низведут ее с пьедестала и заставят предпочесть ей страстную и грешную Ирину. Это уж будет дело субъективного взгляда и личного вкуса. Но нас интересуют здесь эти женщины не сами по себе, как они есть, с их сильными и слабыми сторонами, а в качестве образов, открывающих нам ту или другую стадию в развитии женственности, в процессе облагорожения и возвышения женской натуры. С этой, объективной, точки зрения я и утверждаю, что стадия, представленная Одинцовой, выше той, которая дана в Ирине. Критерием служит мне в этом диагнозе принцип убывающей пошлости и хищности. Ирина мирится с пошлостью, Одинцова от нее бежит. Ирина—хищница, у Одинцовой хищность уже выродилась в безвредную игру скучающей барыни (сравни «Письма», № 81), и с этой стороны героиня «Отцов и детей» представляет собою переходную ступень к следующей стадии в развитии женской натуры.

На этой стадии мы находим положительные женские типы, образы, представляющие нам разновидности хорошей женщины, которой жизнь, деятельность и любовь служат источником радости, счастья, света, добра. Лучшими представительницами этого типа являются Татьяна в «Дыме» и Джемма в «Вешних водах». Сюда же мы отнесем, напр., Александру Павловну в «Рудине», Феничку в «Отцах и детях» и некоторых других. На этой ступени уже нет даже и того перерожденного хищничества, которое в форме кокетства от скуки так

---

[1]) «Одно пошлое ее отталкивало...» («Отцы и дети», гл. XV).
[2]) Гл. XXVIII.

свойственно прекрасному полу. О пошлости тут нет и помину, а эгоизм является в своих высших формах, напр., в виде семейного и материнского. Женщины этого типа способны на самоотверженные подвиги, напр., у постели больного ребенка, вообще в сфере семейной. Это героини будней. В процессе все большего облагорожения и возвышения женской личности они играют важную роль, и лучшие из них являют собою уже осуществленный в действительности идеал женственности, дальше которого, по мнению многих, женщина не пойдет и не должна стремиться. Но мы сейчас увидим, что среди женщин *того же положительного типа* вполне возможны такие, у которых к его основным чертам присоединяются еще некоторые другие черты, увеличивающие, так сказать, удельный вес женщины, преобразующие ее душу в особую и очень значительную *силу*, способную действовать и проявляться, как это свойственно *силе*, а потому и влекущую в сторону какого-то высшего развития. Вот именно эту разновидность «положительного» типа мы и выделим в особую рубрику, которую назовем хотя бы так: *сильные духом*.

Это—те, которых так любил и умел рисовать Тургенев. Их-то, собственно, и разумеют под именем «тургеневских женщин».

Первое, что бросается в глаза в этих образах, что самим художником подчеркнуто и выставлено на вид, это, во-первых, большая сила характера, почти мужского, способность к инициативе и борьбе с препятствиями и, во-вторых, напряженная работа мысли и чувства. Лучшими представительницами этого типа являются *Наталья* в «Рудине» и *Елена* в «Накануне».

Эти образы так хорошо знакомы читателю, что я считаю излишним распространяться о них. Я ограничусь указанием лишь на те особенности этих женщин, в силу которых я нахожу необходимым выделить их в особую рубрику, но самую-то эту рубрику рассматриваю, как разновидность предыдущего типа.

Черты, на которые я только-что указал (сила характера и напряженная работа ума и чувства) могут быть свойственны и другим женским типам. Для понимания рассматриваемых натур необходимо уловить самое содержание их душевной деятельности, определить, какие именно мысли и чувства наполняют их душу, куда и на что направлена сила их характера. Сравнивая с этой точки зрения *Наталью* («Рудин») и еще лучше *Елену* («Накануне») с лучшими представительницами предыдущей рубрики, напр., с Татьяной («Дым»), мы сразу же видим, что, так сказать, диапазон душевных стремлений у первых гораздо шире, чем у Татьяны. Они бо́льшего хотят от жизни, их мысль дальше хватает, их чувство, если не глубже, то шире. Женщины этого типа мечтают не об одном семейном счастье,—они лелеют мысль о служении идее, жаждут более широкой деятельности, иногда возвышаются до настоящего подвига. Тут читатель, вероятно, спросит: почему же я не вспомнил здесь о *Марианне*, которую

именно в этом смысле я охарактеризовал в предыдущей главе? Отвечая на этот вопрос, я и выясню окончательно мою мысль.

Только-что я сказал, что рассматриваемый тип (Наталья, Елена) есть как бы разновидность предыдущего (Татьяна, Джемма),—вот этого-то и нельзя сказать о Марианне. Решающим моментом в этой классификации является вопрос личной задачи и любви. Личная задача у женщин, как Татьяна и Джемма, ставится так: любовь, счастье, семья,—и это задача большая, трудная, требующая многих положительных качеств души. Личная задача Натальи и Елены в сущности та же самая, к той же формуле сводящаяся, но только с одной прибавкой или осложнением: они мечтают и стремятся, осуществляя свое личное счастье, «делать благое дело среди царящего зла». Эта прибавка затрудняет решение задачи, но нисколько не изменяет психологической сущности дела. Центр тяжести душевных стремлений у них все тот же—любовь, любимый человек и счастье с ним. Разница только в тех требованиях, какие предъявляются любимому человеку. Татьяне или Джемме нужен просто хороший человек, который бы их любил горячо и беззаветно; Наталье и Елене нужен «герой». Елена нашла своего героя в лице Инсарова, Наталье не посчастливилось найти своего; но если бы ее роман с Рудиным разыгрался где-нибудь в Париже, в виду баррикад, она пошла бы за ним на эти баррикады, как Елена ушла за Инсаровым в Болгарию. Мы воздадим всяческую справедливость им, назовем их героинями, даже, если хотите, служительницами идеи,—а все-таки полюбопытствуем узнать: почему же Елена, эта чуткая, сострадательная, чистая душа, готовая на самоотверженный подвиг, с таким легким сердцем ушла в Болгарию, в то время, когда Россия была накануне реформ, когда общество пробуждалось в живой деятельности, и так нужны были у нас хорошие, идейные люди? Потому, конечно, что она влюбилась в Инсарова, что это была любовь всепоглощающая, любовь-страсть, любовь-гипноз. Почему, далее, после смерти Инсарова она не вернулась в Россию? Опять-таки потому, что гипноз продолжался, и она уже потеряла способность мыслить и чувствовать нормально и могла только продолжать любить и делать то, что любил и делал ее покойный гипнотизер. В этой любви нет уже и тени какого-либо хищничества, натурального или перерожденного, это любовь высшая, святая, бессмертная,—ну, а все-таки она эгоистична, и Елена—в развитии женственности—не выходит из пределов той стадии, где над женскою натурою все еще тяготеет власть любви.

Совсем другое дело—Марианна. В ее жизни, в ее душевной истории любовь не играет такой капитальной роли. Маленький роман с Неждановым был лишь тем скоропреходящим влюблением, которое так свойственно молодости. Ее любовь к Соломину—более прочная, но это опять-таки не всепоглощающая

страсть, не гипноз; это—любовь рассудительная, спокойная, можно сказать, деловая. Брак с Соломиным—в своем роде брак по убеждению, по «расчету», но только, конечно, не материального порядка, а нравственного; с ним, Соломиным, ей легче и удобнее будет делать то дело, которому она хочет посвятить свою жизнь. Итак, у Марианны на первом плане ее собственные идеи, стремления, дело, а любовь—на втором. Любовь играет роль подчиненную и ничуть не служит движущим мотивом, не определяет собою дальнейшей деятельности и участи Марианны. В Марианне мы впервые встречаем женщину, о с в о б о д и в ш у ю с я о т в л а с т и л ю б в и и действующую, движущуюся, чувствующую, мыслящую, как человек свободный, который хочет и может жить полной жизнью, а не одной «жизнью сердца», в чем иные полагают все призвание женщины. Быть может, скажут, что Марианна—натура холодная, неспособная к сильным сердечным увлечениям—в роде Одинцовой. Но это будет очевидная неправда: Марианна—душа и страстная, и увлекающаяся, и в высокой степени женственная. Но только эта женственность не переходит у нее в любовный гипноз, ее страстность направлена в другую сторону, а не на «избранника сердца».

Обозревая всю эту серию—от Полозовой до Марианны, мы наблюдаем процесс облагорожения и освобождения женской натуры,—облагорожения ее природной женской хищности и освобождения ее ума и воли от власти любви. Это путь от внутреннего, душевного рабства к внутренней, душевной свободе. Просмотрим бегло, с этй точки зрения, весь ряд.

В П о л о з о в о й человеческая личность совершенно подавлена и искажена властью женских страстей низшего сорта, и грубый личный эгоизм является главным двигателем.

В И р и н е она уже освободилась от э т о г о гнета, но все-таки остается порабощенною другими страстями, вытекающими из ложного и одностороннего развития женственности. Личный эгоизм, но более утонченный, все еще остается главным движущим мотивом стремлений.

В О д и н ц о в о й мы впервые видим относительное освобождение ума, чувства и воли от гнета односторонне-развитой женственности. И ее несмоненный эгоизм уже на перепутьи от чисто-личного к семейному. Одинцова образует переходную ступень к положительному женскому типу—деятельницы и героини будней.

В представительницах этого типа, Т а т ь я н е, Д ж е м м е и др., личность человеческая уже достигла высокой степени внутренней свободы и повинуется не голосу страстей, а тому, что называется призванием женщины, и сама женственность служит ей не средством для достижения целей лично-эгоистических, а могущественным орудием для осуществления призвания женщины в семье и обществе.

Разновидность этого типа, данная в Е л е н е и Н а т а л ь е, указывает нам на дальнейшее расширение женской личности.

на ее развитие в направлении широкой человечности, так что ее женский эгоизм, оставаясь по существу все тем же неличным эгоизмом Татьяны и др., принимает такую постановку—как будто он уже не эгоизм, а альтруизм.

В Марианне, наконец, осуществляется полное освобождение женской личности даже и от этого эгоизма. В героине «Нови» важен не самый факт, что она идет на «подвиг», а психология этого факта. Елена, фанатически любя избранника сердца, во имя этой любви и силою ее идет на подвиг, перенося на него весь фанатизм своей любви. Марианна же идет на самоотверженное дело—без всякой фанатической любви к определенному человеку, идет не как влюбленная женщина, а как человек свободный, да и в свои отношения к идее вносит не слепой фанатизм, а ясный, трезвый ум и большую внутреннюю свободу.

В Марианне женщина возвысилась до героини.

Как ни разнообразны эти женские типы, но в них есть одна общая черта, позволяющая соединить их в одну группу. Это именно их относительная ясность, удобопонятность, рациональность. Внутренний мир этих женщин, как бы он ни был многосложен, всегда находит себе точное выражение в их жизни, во всех внешних проявлениях их души, и наблюдатель по этим проявлениям легко составит себе ясное и верное понятие о нем. Это натуры, в которых чувствуется присутствие внутренней логики, психологической последовательности. Даже когда они находятся под властью душевного процесса, по существу нелогичного, иррационального, например, страсти, то и тогда общая рациональность их природы обнаруживается в том, что этот процесс развивается и действует в согласии с остальными элементами их души. Например, страсть Елены к Инсарову, как всякая страсть, слепа и неразумна, но возникла она, если можно так выразиться, вполне разумно, логически-последовательно: Елена полюбила Инсарова потому, что он удовлетворял всем требованиям ее ума и сердца,—она нашла в нем воплощение своего идеала. И мы отлично понимаем, почему именно она полюбила Инсарова, а не Шубина или Берсенева. Или, например, пристрастие Ирины к великосветской жизни есть влечение слепое, стихийное, и—как таковое—оно иррационально. Но, противореча некоторым сторонам ее натуры, оно находится в полной гармонии с другими, благодаря этой гармонии, внутренний мир Ирины, при всей своей неуравновешенности, представляется в достаточной мере цельным и последовательным. Наблюдатель отметит его противоречия, но не станет втупик перед ними и не назовет Ирину натурой загадочной.

В начале этой главы я упомянул о том, что все эти женские образы (в противоположность другим, о которых будет речь ниже) могут быть определены как относительно-рациональ-

н ы е. Нет такого человека на свете, который был бы рационален вполне, безусловно. В душе человеческой, рядом с процессами рациональными, действуют процессы иррациональные. Последние мы найдем и в сфере мысли, и в области чувства. Так, напр., иррациональны многие бессознательные процессы мысли, нередко—деятельность воображения, всегда—страстные чувства, острые аффекты. Иррациональность психического явления состоит в том, что оно не регулируется нормами сознательного логического мышления. Если эти явления не становятся в явное противоречие с рациональной сферой духа, если их деятельность не приобретает чрезмерного развития, то личность в ее целом представляется относительно-рациональной,—и нужна известная наблюдательность и сила психологического анализа, чтобы открыть в ней действие факторов иррациональных. Так, более подробный анализ мог бы обнаружить присутствие черт иррациональности в тех женских типах, которые мы рассмотрели. Но мы не будем производить такого анализа над типами Полозовой, Ирины и т. д. до Марианны, потому что для изучения иррационального в женской природе мы находим у Тургенева другой, лучший материал. Этой стороне женщины Тургенев посвятил значительную долю своего творчества и дал нам целую серию типов, в которых изумительно воспроизведено все темное, странное, нелогичное, непоследовательное, внутренно-противоречивое в женской психике, а также—развитие в женской душе одной всепоглощающей страсти или одного начала, по существу иррационального.

Из числа этих образов (их можно назвать з а г а д о ч н ы м и) мы рассмотрим с некоторой обстоятельностью только важнейшие, именно те, которые представляются наиболее типичными для известных видов иррациональности женской природы.

Есть, напр., натуры богато и разносторонне одаренные, в которых, однако, различные элементы души недостаточно согласованы между собою; они по необходимости являют зрелище внутренних противоречий, и в их душе нет той психологической последовательности, той внутренней логики, которая всегда сказывается в натурах относительно-рациональных. Этот вид иррациональности превосходно изображен в одном из лучших художественных созданий Тургенева—в З и н а и д е, героине «Первой любви».

Есть другие натуры, в которых глухая работа слепых сил души подавлена до поры до времени властью ее разумной силы. Стоит только этой власти поколебаться,—и стихийное, неразумное, нелогичное в душе пробуждается и обнаруживается с особливой яркостью. Это представлено в В е р е, героине «Фауста».

Наконец, есть и такие женские натуры, которых иррациональность обнаруживается не в отсутствии последовательности, не в душевных противоречиях или борьбе слепых сил с разумом, а, наоборот, в полной последовательности, в совершенной согла-

сованности элементов: эта внутренняя гармония, какую трудно встретить даже в наиболее рациональных натурах, осуществляется силою о д н о й властной идеи, о д н о г о всепоглощающего чувства, при чем эта идея или это чувство, по самой природе своей, иррациональны. Это может быть любовь (Клара Милич), религиозная экзальтация, соединенная с внушением (Софи в «Странной истории»), политическая или иная идея, фанатически действующая (Мишурина в «Нови») и т. д. Большею частью, если не всегда, это явления патологические, иногда настоящие психозы, чаще—разные переходные формы от душевного здоровья к психозу.

Особое и крайне редкое явление представляет собою тот уклад души, в котором такое господство известной мысли или чувства соединено не только с полным душевным здоровьем, но и с высшей душевной красотою. Заправляющая мысль не имеет здесь характера idée fixe; она не внушена извне, не является началом, угнетающим душевную свободу. Она сама — не причина известных душевных движений, а следствие, вытекающее из общего характера души, в которой преобладают высшие, идеальные начала. Если такая душа проникнута глубоким религиозным чувством, то господствующими в ней стимулами, которые из нее же и вытекают, будут стремление к мистическому, любовь к богу, культ высшей чистоты и святости.

Тургенев дал нам чудный образ этого рода в Л и з е, героине «Дворянского гнезда».

Обратимся же к анализу этих—з а г а д о ч н ы х—женских образов. Начнем с З и н а и д ы.

ГЛАВА V.

То, что в женской натуре мы называем «сухо» иррациональностью и «не сухо» загадочностью, может обнаруживаться двояко: или—в явной непоследовательности и противоречивости душевных движений, или наоборот—в слишком большой их последовательности.

Превосходный образчик первой категории представляет нам Зинаида, героиня повести «Первая любовь».

Зинаида полна противоречий, о ней нельзя судить по отдельным моментам: нужно дочитать повесть до конца, необходимо проследить различные душевные состояния героини, сопоставить различные проявления ее личности, и только тогда можно вывести окончательное суждение о ней, построенное, однако, не на примирении или сглаживании противоречий, а напротив—на резком их определении. В зависимости от этого характера натуры, сотканной из внутренних противоречий, находится и самый способ ее изображения. Тургенев не мог бы нарисовать Зинаиду тем способом, каким изображен, например, главный герой повести (отец рассказчика) и также, как увидим ниже, Лиза в «Дворянском гнезде». Такой прием можно назвать в своем роде «фигурой умолчания»: «действующее лицо» почти не «действует», говорит очень мало, появляется на сцене мельком; оно изображено мелкими, как бы невзначай брошенными штрихами, как герой «Первой любви», или просто описано, как Лиза,—и все-таки выступает в воображении читателя с полной отчетливостью. Так изобразить Зинаиду невозможно; ее нужно почаще выводить на сцену, заставлять подольше оставаться на ней; ее нужно показать и смеющеюся, и плачущею, и кокеткою, и натурою серьезною. Необходимо одно за другим вывести на свет все ее противоречия, чтобы читатель все это видел собственными глазами, чтобы он все это прочувствовал. А главное—не «описывать», а заставлять ее самое действовать, обнаруживаться. На такое обнаруживание Тургенев был большой мастер. Зинаида перед нами, как живая. Она действует на нас почти как живой человек, мы невольно подчиняемся обаянию ее чарующей, умной, даровитой женской натуры, глубоко сочувствуем ей в горе, в стра-

даниях, мы ее даже понимаем,—насколько вообще можно понимать «непонятное», иррациональное, загадочное.

Прочитав сцену, где Зинаида впервые появляется (гл. II), мы в самом деле убеждаемся или выносим ясное впечатление, что в этой девушке есть «что-то такое очаровательное, ласкающее, насмешливое и милое»...

Читая дальше (гл. IX), мы уже готовы, вслед за доктором Лушиным, определить ее, как бездушную кокетку, «актерскую натуру», и притом с большими задатками женской хищности и жестокости. Для нее первое удовольствие—«стукать людей друг о друга», как она сама выражается. Этот приговор, повидимому, подтверждается и дальнейшими сценами, где показано, как она умеет мучить своих поклонников. Она мучит их всех—и тех, к кому расположена, и тех, кто ей безразличен или даже неприятен. Эти истязания доставляют ей настоящее наслаждение. За вычетом этого последнего, ее кокетство является упражнением совершенно бескорыстным, в роде «искусства для искусства», хотя Тургенев и говорит, что каждый из ее поклонников был ей нужен» (гл. IX). Все они ей нужны не для каких-нибудь посторонних целей (она их не эксплоатирует: ведь нельзя же считать эксплоатацией, что, например, Беловзоров доставил ей лошадь и принес котенка), а именно, как материал, на котором она может упражнять и проявлять свою хищность и жестокость кокетки. Эта сторона выставлена на вид очень ярко: такою Зинаида является почти на всем протяжении повести, которая, с этой точки зрения, могла бы быть названа повествованием о сердечных муках и жестоких душевных истязаниях рассказчика, Беловзорова, Лушина и др. И если мы будем иметь в виду лишь эту так хорошо очерченную художником сторону в натуре Зинаиды, то останется только вышеприведенное определение видоизменить так: «в этой бездушной, пустой, злой, жестокой кокетке было что-то такое очаровательнее, повелительное, ласкающее, насмешливое, милое»... В этом еще нет ничего «загадочного», и, пожалуй, сама Полозова подойдет под такое определение. Но нетрудно видеть, что, если бы мы окончательно остановились на этом приговоре, то мы так же жестоко ошиблись бы, как доктор Лушин, которому в конце концов пришлось воскликнуть, «ударив себя по лбу: а я, дурак, думал, что она кокетка!» (гл. XV).

«Во всем ее существе» — читаем мы в гл. IX — «живучем и красивом была какая-то особенно обаятельная смесь хитрости и беспечности, искусственности, простоты, тишины и резвости»... Эта смесь, свидетельствующая именно об иррациональности натуры, в самом деле проявляется с большой наглядностью во всей истории Зинаиды, в ее отношениях к окружающим, в ее поступках. Держится она, повидимому, очень «просто», безыскуственно, не прикидывается, не играет роли, и однакоже в ее отношениях

к людям нетрудно уловить некоторое «себе на уме», заднюю мысль, женское лукавство. Взять хотя бы сцену с котенком в гл. IV-й: всю эту сцену Зинаида «разыграла»,—она проявила здесь кокетство преднамеренное, не то, которое присуще всякой хорошенькой женщине и сказывается непроизвольно, а именно кокетство искусственное. И в других сценах она «развится» не совсем просто, а с расчетом, она ведет сложную игру. И за всем тем она несомненно беспечна, и во всем ее существе дает себя чувствовать та ясность души, которую Тургенев назвал «тишиною». Определить происхождение этой «тишины» очень важно для выяснения натуры Зинаиды. Эта натура такова, что для нее величайшим благом представляется сохранение внутренней свободы. И пока Зинаида сохраняет свою внутреннюю свободу, она счастлива, спокойна, ясна. Во всех проявлениях ее кокетства, ее «хищности» отчетливо сказывается такой душевный мотив: «вот я всех покорила и мучу, а сама—свободна, не мучуюсь, не раболепствую». «Нет,—говорит она.—я таких любить не могу, на которых мне приходится глядеть сверху вниз. Мне надобно такого, который сам бы меня сломил... Да я на такого не наткнусь, бог милостив! Не попадусь никому в лапы, ни-ни!» (гл. IX). В этом отношении натура Зинаиды сходится с натурою героя повести (отца рассказчика), который говорит сыну: «сам бери, что можешь, а в руки не давайся, самому себе принадлежать,—в этом вся штука жизни (гл. VIII). Это—сильная мужская натура, страстная и спокойная, деспотическая, самоуверенная, и душа Зинаиды гармонически ритмует с нею своею женскою силою, страстностью и спокойствием, — «тишиною», женской властностью и самобытностью.

Когда она полюбила этого человека, ее тишина сразу нарушилась. Чувствовать себя покоренною, потерять внутреннюю свободу, власть над собою—это для нее жестокий удар, хотя бы это была любовь счастливая, взаимная. Ясному и сильному уму, каков Зинаидин, тяжело сознавать, что он теряет свою ясность и независимость. Гордой женской натуре Зинаиды мучительно поступиться своей самостоятельностью. Вот почему первое открытие серьезного чувства принесло ей страдания. а не радости. Она мучилась и негодовала, почти так, как Базаров, когда он протестовал против своего чувства к Одинцовой. Вот, между прочим, одно место, где сказался подобный протест в душе Зинаиды:

«Зинаида становилась все странней, все непонятней. Однажды я вошел к ней и увидел ее сидящей на соломенном стуле, с головой, прижатой к острому краю стола. Она выпрямилась... все лицо ее было облито слезами. «А! вы,—сказала она с жестокой усмешкой.—Подите-ка сюда». Я подошел к ней: она положила мне руку на голову и, внезапно ухватив меня за волосы, на-

чала крутить их. «Больно»... — проговорил я наконец. «А! больно! а мне не больно? не больно? — повторила она»... (XII).

По таким намекам мы заключаем, что в душе Зинаиды происходила жестокая борьба; эта душа как бы раздвоилась на два враждебных лагеря: в одном сгруппировались все силы ее светлого ума, ее гордой натуры, любовь к независимости, к внутренней свободе, в другом же было одно, новое чувство, страсть. И как ни протестовали элементы первого лагеря, эта страсть все росла и росла, и надвигалась, как слепая сила, как нечто стихийное, неразумное, как ураган, который все сокрушает на пути своем. Борьба окончилась полным торжеством страсти, и Зинаида, эта своевольная, умная, гордая, самоуверенная и сильная всеми чарами женственности девушка, превратилась в рабу—своей страсти и любимого человека, который, в конце-концов, даже бьет ее. Вы скажете, что такое ослепление страстью и такое раболепство случается весьма нередко. Конечно, нередко, но темное и неразумное явление от частого повторения не становится понятнее и разумнее. Страсть всегда нелогична, иррациональна, загадочна, но в иных натурах ее появление, ее течение находится все-таки в известной гармонии с другими элементами души. При наличности такой гармонии весь процесс приобретает оттенок кажущейся рациональности. В силу такой иллюзии, мы не находим ничего удивительного или загадочного в том, что, напр., сильное чувство любви овладело всею душою, парализовало все ее силы в женщине страстной, мечтательной, живущей исключительно чувством и слабой умом и волею. Характер загадочности становится заметен в развитии страсти не в таких, а в других, более редких, случаях, к числу которых принадлежит и любовь Зинаиды. Героиня «Первой любви» представляет собою превосходный образчик женской натуры, в которой страсть не может гармонировать с другими элементами души и, развиваясь, переходит в процесс мучительной борьбы с ними. Сильный, ясный и саркастический ум Зинаиды сам по себе уже является большой душевной силою, враждебною страсти, как свет враждебен мраку. Ирония действует отрезвляющим образом. Подметить смешную или пошлую сторону человека и развенчать его одним метким определением, сделать его смешным в своих глазах—это уже много значит, этим может быть выиграно сражение. Зинаида, как мы знаем, отлично вооружена в этом смысле. Куда же девалась ее ирония, почему исчезла ее насмешка в борьбе с героем, которому она «попалась в лапы»? Да и помимо иронии, вообще разносторонность и даровитость натуры, это—сила, которая недаром присутствует в душе, это не балласт, и всякому новому элементу, возникающему в душе, будь это сильнейшая страсть, приходится так или иначе считаться с тем, чего хочет большой, изящный ум, к чему влечет талант,

что подсказывает воображение. Эти силы души всегда стремятся упорно отстаивать свои права, свою свободную деятельность, и для человека, ими одаренного, нет ничего ужаснее, как попасть в такое положение, при котором эти силы упраздняются. Это равносильно потере своей личности, своего «я». А мы знаем, как дорожит и гордится Зинаида неприкосновенностью своего «я», своей внутренней свободой. К тому же нужно не забывать, что Зинаида—не ребенок. Ей 21 год, она хорошо знает жизнь и людей, и обойти ее нелегко. Она вполне сознает, что ее любовь к герою повести счастья ей не даст, а принесет одни страдания, может быть, гибель. Во всяком случае, это будет любовь-мука. Она не хочет итти на эти мучения, она хотела бы вырвать из сердца роковую страсть—и не может (см., напр., в конце гл. IX). Конечно, страсть и нельзя «вырвать из сердца». Но, казалось бы, для такой богато-одаренной натуры, как Зинаида, возможен был бы другой исход: подождать, пока страсть совершит свой цикл и сама погаснет. Для такого, конечно, нелегкого душевного решения у Зинаиды есть достаточно душевных данных, и ума, и воли, и знания людей, и гордости. Однакоже, такое решение не было принято на внутреннем совете душевных элементов, и вот тут-то и сказалась вся иррациональность Зинаидиной натуры. Тот исход душевной драмы, на который мы указываем, непременно осуществился бы, если бы на месте Зинаиды была Марианна, самая «рациональная» изо всех тургеневских женщин. Нетрудно было бы принять и выполнить указанное решение также Ирине или Елене. Для Зинаиды оно оказывается невозможным. Почему?

А вот почему. Страсть, прежде чем совершить свой цикл и погаснуть, производит некоторую революцию в душе, нарушает ее равновесие, перетасовывает ее элементы. Такая пертурбация, производимая страстью, в натурах более рациональных не искажает, однакоже, основного склада души: ее устои остаются неприкосновенными, и все существенные черты характера, ума, нравственных начал, воли не подвергаются видимым изменениям. Ирина, напр., или Елена в самый разгар страсти остаются все теми же Ириной и Еленой, какими были до страсти и будут после нее,—Ирина со всеми своими недостатками, Елена со всеми своими достоинствами. В период страсти они только живут более напряженной, более интенсивной жизнью. Буря проходит по верхам, не захватывая глубин. Совсем другое дело—Зинаида: она под игом любви радикально изменяется,—она уже не та, она другая. Эта метаморфоза (как и вообще все содержание «Первой любви») превосходно изображена Тургеневым посредством очень трудного, но отлично удавшегося приема: без ума влюбленный в Зинаиду юноша, от лица которого ведется рассказ, замечает странную перемену в ней, и на каждом шагу ему приходится изумляться: он не узнает

прежнюю Зинаиду [1]). После разных перипетий и неожиданностей в настроении Зинаиды дело приняло наконец, такой оборот, что молодому наблюдателю пришлось окончательно стать втупик. Зинаида вдруг преобразилась в тихую, спокойную, чуждую кокетства девушку, — как-будто та бойкая, шумная, искрящаяся жизнь, которая ключом била в ней, вдруг угомонилась, и от той «смеси хитрости, беспечности, искусственности и простоты, тишины, резвости» осталась только тишина и простота. Юноша недоумевал. «Неужели,—думал он,—эта кроткая, рассудительная девушка—та самая Зинаида, которую я знал?» (гл. XV). Эта коренная перемена произошла вскоре после того, когда Лушину пришлось воскликнуть: «а я, дурак, думал, что она кокетка! Видно,—жертвовать собою сладко—для иных» (гл. XV), а это признание Лушина, в свою очередь, хронологически следовало бы за прогулкой верхом (Зинаиды с Петром Васильевичем, отцом рассказчика), переданной в гл. XIV. Итак, вот прецедент метаморфозы, — кульминационный пункт в развитии страсти, который не мог не произвести известной более или менее резкой перемены в душевной экономии Зинаиды. Но почему он привел именно к «тишине», к «кротости и рассудительности», а не, напр., к отчаянию, к апатии, или же наоборот—к разгулу страсти? Ответа на этот вопрос нужно искать в особенностях натуры Зинаиды. Вообразим опять на ее месте, в тех же условиях, Ирину, Елену, Марианну, вообще любую из тех женщин, которых мы называли «относительно-рациональными», и нет сомнения, мы не найдем возможным допустить, чтобы у них явилась—при данных обстоятельствах—такая перемена в духе «кротости и рассудительности». Дело в том, что мы видим здесь не только смену настроений, но и некоторое изменение личности. Оно, конечно, не доходит до пределов патологического раздвоения личности, но и не удерживается в границах нормальной смены настроения. Оно все-таки захватывает самую натуру, являя ее в новом, необычном виде; оно как-будто коснулось даже темперамента и вообще представляется процессом, который приходится поместить где-то посредине, на перепутье, между явлениями здоровой и больной психики. Если это так, то метаморфоза в направлении «кротости и рассудительности» произошла потому, что под воздействием душевного кризиса в натуре Зинаиды должна

[1]) Трудность этого приема состоит в следующем: наблюдения юноши в одно и то же время рисуют и его самого, и Зинаиду (не говоря уже о других лицах). Взяв форму рассказа от первого лица, Тургенев отнял у себя возможность изображать Зинаиду независимо от субъективных впечатлений рассказчика. Последний, в свою очередь, как бы двоится: он повествует историю своей первой любви много лет спустя, уже пожилым человеком. Итак Зинаида (и другие лица) представлены отраженными призмой личных впечатлений юноши, а последние пропущены сквозь призму воспоминаний и ума пожилого человека. Все это превосходно выдержано, и по мастерству исполнения «Первая любовь» есть одно из самых совершенных созданий Тургенева, который, если не ошибаюсь, и сам выражал такое мнение.

была последовать перетасовка элементов, так что те, которые прежде были на виду и являлись заправляющими, принуждены были стушеваться, а те, которые были заслонены и оставались на втором плане, теперь выступили наружу. Душа Зинаиды, как мы знаем, соткана из противоречий. В ней заслоняют, подавляют друг друга, чередуются, борются или совмещаются не-однородные, а разнородные, взаимно-противоречивые элементы. И вот, если прежде преобладающими, задающими тон всей душе были резвость, кокетство, хищность, женское лукавство и пр., то теперь выступят в той же роли простота, кротость, рассудительность. Теперь их очередь. Налетел ураган, взбаламутил душу, и то, что было на поверхности, опустилось вглубь, а то, что таилось в глубине, поднялось наверх. Это психический процесс—столь же иррациональный, как и процессы физические или химические.

Такое, говоря метафорически, перемещение психических элементов не нанесло ущерба тому началу, которое было чуть ли не важнейшим источником чар и обаяния Зинаиды. Я имею в виду ее необыкновенный ум, ее исключительную даровитость. Эти силы остались нетронутыми—психологический факт, имеющий огромное значение для правильного понимания не только Зинаиды, как индивидуального образа, но и вообще тех сторон женской души, которых обобщением является этот образ.

Зинаида в виде «кроткой и рассудительной девушки», это уже—не та, прежняя Зинаида, но эта другая Зинаида, однако же унаследовала от прежней весь ее ум, всю силу ее воображения все ее таланты. И вот, сознавая это, чувствуя себя попрежнему обладательницею этих сокровищ, Зинаида поддается весьма понятной иллюзии, будто ее внутренняя свобода, индивидуальное «я» остались ненарушенными, будто бы новое чувство, против которого она вначале так возмущалась, так протестовала, стало, наконец, неотъемлемой принадлежностью ее души. Она наконец примирилась с этим чувством и занесла его не в расход, а в приход своей душевной бухгалтерии. И ей теперь кажется, что оно ничуть не нарушило независимости и самостоятельности ее личности, а только послужило к ее обогащению. Оттуда, между прочим, внутренний мир, отлично гармонирующий с той тишиною и простотою, которые молодой ее обожатель принял за «кротость и рассудительность». Молодой обожатель по-своему прав: Зинаида теперь не «дурачится», не шалит, не кокетничает напропалую — как прежде, даже совсем не кокетничает; она держится просто, стала серьезна, словно прислушивается к какому-то внутреннему голосу, старается понять себя самое, подвести итог и дать санкцию тому, что она чувствует. В чудном рассказе Зинаиды про королеву (гл. XVI) мы слышим из ее уст этот итог и эту санкцию. Представьте себе—фантазирует она — великолепный чертог, летнюю ночь и удивительный бал. Бал этот дает молодая королева... Мужчины

все влюблены в королеву. Она высока и стройна; у ней маленькая диадема на черных волосах»... Тут рассказчик взглянул на Зинаиду—«и в это мгновение (говорит он) она мне показалась настолько выше всех нас, от ее белого лба, от ее недвижимых бровей веяло таким светлым умом и такою властью, что я подумал: ты сама эта королева». «Королева думает (продолжает свой рассказ Зинаида): вы все, господа, благородны, умны, богаты, вы окружили меня, вы дорожите каждым моим словом, вы все готовы умереть у моих ног, я владею вами... а там возле фонтана, возле этой плещущей воды, стоит и ждет меня тот, кого я люблю, кто мною владеет. На нем нет ни богатого платья, ни драгоценных камней, никто его не знает, но он ждет меня и уверен, что я прийду—и я прийду, и нет такой власти, которая бы остановила меня, когда я захочу пойти к нему, и остаться с ним, и потеряться с ним там, в темноте сада, под шорох деревьев, под плеск фонтана»...

Так санкционировала Зинаида свое новое чувство,—это был апофеоз ее любви. Но эта санкция и апофеоз были основаны на иллюзии, на самообмане, о котором я упомянул выше. Оказалось, что Зинаида в своем внутреннем мире вовсе не королева, а раба, и ее рабству суждено было продолжаться до тех пор, пока, наконец, страсть окончательно не перегорела. В конце повести мы узнаем, что Зинаида оправилась ото всех этих душевных потрясений, освободилась от ига страсти, вышла замуж, и для нее, повидимому, начиналась новая—лучшая—жизнь. Случайная смерть прерывает это богатое существование, которому, быть может, предстояло развернуться на более широком поприще... блистать в салонах и... попрежнему «стукать людей друг о друга...»

Если такая именно будущность предстояла ей, то она отлично сделала, что умерла заранее... Я говорю это о Зинаиде, к а к х у д о ж е с т в е н н о м о б р а з е. Для целей художественности преждевременная смерть Зинаиды так же необходима, как и безвременная кончина Базарова.

Подведем итог. Что такое, в конце концов, Зинаида, как художественный образ? В чем состоит главный интерес этого образа? Для апперцепции каких идей, какого порядка мыслей может он служить?

В Зинаиде прежде всего дан образец тех сторон или свойств женской души, на которых основано обаяние женственности. Но на-ряду с этим ум и общая даровитость натуры являются столь же существенными в ней чертами, как и ее женское обаяние. В соединении этих двух начал и в их интимном соотношении и заключен главный интерес психологического типа Зинаиды. Вот и посмотрим, как именно они соеденяются и в каких отношениях стоят друг к другу.

Ум и даровитость натуры—это такая душевная сила, которая, при всей своей резко-выраженной индивидуальности, всегда

стремится выйти за пределы личности... Большому уму и таланту тесно и душно в замкнутом, маленьком мирке личной жизни,— им нужны разнообразные внешние впечатления, им необходимы живые связи с людьми и широкие общечеловеческие интересы. Чем больше ум, чем разностороннее дарования человека, тем вреднее для него, как существа мыслящего и чувствующего, замыкаться в самом себе—тем необходимее для него— «жизни вольным впечатлениям душу вольную отдать, человеческим стремлениям в ней проснуться не мешать».

И если мы назовем индивидуальное «я», эту точку, в которой совершается координация разнообразных составных элементов психики,—центром личности, то сила умственная предстанется нам силой центробежной: ею личность расширяется, отвлекается от своего «я», ею она перевоплощается и становится в широком смысле человечной. Само собою разумеется, с тем вместе возвышается абсолютная ценность личности, и создаются внутренние условия, в силу которых может осуществиться ее общественная стоимость. Нетрудно видеть, что это и есть прямой и верный путь к достижению того, что мы назвали рациональностью в душевном укладе личности. Но рациональность натур богато одаренных должна быть отличаема от той, какая свойственна людям ограниченным,— во всяком случае она труднее достигается. Сами по себе умственные силы в значительной доле иррациональны, может быть,— не меньше чувств и страстей. Память и воображение, эти основы мысли, а равно талант и гений отмечены всеми признаками слепой, стихийной силы, и только логическая сторона ума вносит порядок и разумность в деятельность этой душевной сферы. Но логическая мысль может вносить сюда этот порядок лишь при условии, чтобы иррациональным силам ума дан был надлежащий исход, чтобы они не оставались на привязи индивидуального «я», а развивались в том центробежном направлении, о котором я говорю. При наличности этих условий создается устойчивость умственного равновесия личности,—та крепость, та ясность духа, та властность мысли, которые и производят рациональный уклад натуры и с тем вместе служат главным основанием правильного функционирования волевого аппарата. А здоровье воли является для сферы желаний, чувств и страстей таким же регулирующим и вносящим порядок началом, как здоровая и власть имеющая логика для ума, таланта и гения. Так создается рациональность и душевное равновесие богато-одаренной натуры, мыслящей и чувствующей.

Прямо-противоположные явления будут иметь место, если выдающиеся умственные силы человека, вместо центробежного, получат направление центростремительное,—если они будут действовать не иначе, как постоянно оглядываясь на собственное «я» данной личности. Это бывает у натур очень эгоистических в собственном смысле этого слова, а также—у тех, которых пра-

вильнее было бы назвать «эгоцентрическими». Эти последние могут и не быть эгоистами в грубом смысле, но о чем бы они ни думали, к чему бы ни стремились, чем бы ни были заняты.— всегда у них к этим думам, стремлениям, делам примешивается неотвязчивая мысль о собственной особе. Такая неспособность отделаться от самого себя проявляется в формах весьма разнообразных, смотря по человеку. У лиц с призванием общественного или политического деятеля она выражается обыкновенно в чрезмерном честолюбии и авторитарности. У художников она сказывается в пристрастии к изображению самого себя, т.-е. в субъективном направлении творчества. У мыслителей и ученых она ведет нередко к упорному отстаиванию quand même своих теорий, потому только, что они *свои*. Само собой разумеется, эгоцентрический человек может быть наделен и добрым сердцем, и всевозможными доблестями,—его слабая сторона не здесь, а в неправильном функционировании умственных сил, не пользующихся столь необходимой для них внутренней свободой: она нарушается назойливым вмешательством центрального «я» человека в деятельность его мысли. Конечно, весьма различны бывают степени эгоцентризма, так что далеко не всегда он ведет к видимому нарушению рациональности и душевного равновесия с возможными последствиями этого нарушения. Чтобы резко обозначились эти проявления ненормальных путей ума, необходима более или менее высокая степень эгоцентризма, какая наблюдается, напр., у лиц, одержимых манией величия [1]).

Но совсем особую разновидность представляет собою эгоцентризм *женский*. В Зинаиде мы находим воплощение его типичных черт.

Прежде всего заметим, что у мужчин, даже наиболее эгоцентричных, ум и талант все-таки *обязывают* мыслить и творить или, по крайней мере, стремиться к мысли и творчеству, и так или иначе они выходят за пределы личности, хотя и обузданные постоянным обращением к ней. У женщин сплошь и рядом ум и талант ровно ни к чему не обязывают и остаются мертвым капиталом, одним из случайных украшений личности. Вот, напр., у Зинаиды весь ее ум и вся ее даровитость служат только для вящшего обаяния ее очаровательного образа. Они идут на усиление ее женственности,—без них Зинаида была бы не так обворожительна. Иначе говоря, эти силы души направлены внутрь, а не на внешний мир, и—достойные лучшей участи—обречены служить делу, несвойственному их природе. Они порабощены началом женственности и низведены на степень одного из украшений женской личности. Вследствие этого увеличивается, конечно, обаятельность *женщины*, но очень мало повышается безотносительная ценность человека. С тем вместе не становится возможным создание его общественной стоимости.—Зинаида остается прежде всего

[1]) Беру здесь этот термин не в психиатрическом смысле.

женщиной, чем с успехом можно быть и с умом курицы. Нравиться, покорять сердца, «стукать людей друг о друга», любить и быть любимой, потом более или менее благополучно выйти замуж—для всего этого нет надобности обладать умственными дарами Зинаиды, и напр., хотя бы Зоя в «Накануне», Сипягина в «Нови» и многие другие не хуже Зинаиды осуществляют такое «призвание» женщины. И с точки зрения подобного «призвания» умственные силы Зинаиды оказываются ненужной роскошью, в противоречие с самой природой этих сил. Это внутреннее противоречие выступит в своем настоящем свете, если вспомним, что выдающиеся качества ума, воображения, таланта представляют собою нечто очень ценное, как само по себе, так и по своей редкости, и вот это самоценное и редкое в сущности обесценивается, теряет свою самобытность и, вместо того, чтобы спять своим собственным светом, блистает заемными, отраженными лучами женских чар. Выходит так, что Зинаида умна и даровита для того только, чтобы быть еще женственнее. Это так же нелогично, как же внутренно противоречиво, как если бы, напр., мужчина захотел быть умным, даровитым, нравственно-чистым и т. д. для того только, чтобы быть еще «мужественнее». Ум дан для мысли, а не для «женственности» или «мужественности», талант—для творчества, нравственный уклад—для душевной чистоты и добрых дел. Все три высшие стороны духа в самих себе заключают свою цель и вовсе не призваны содействовать поддержанию или усилению изощрению таких биопсихических формаций, как «женственность» и «мужественность».

Подчинение умственных сил биопсихическому началу, в высокой степени иррациональному, не может не оказывать подавляющего влияния на рациональную сторону мысли. Оттуда—у женщин—так называемая «женская логика».

Итак, на вопрос: что собственно апперцепировано художественным типом Зинаиды?—мы ответим так: 1) психология богато разнообразно одаренной женской души, подчинение ума власти женственности и вытекающая отсюда общая иррациональность натуры; 2) порядок мыслей, основанных на анализе этих психологических явлений и 3) известное отношение к женщине, к вопросу ее призвании, положении, уме и т. д. Второе и третье могут быть весьма различны—смотря по человеку. Художественные образы, как известно, не суть неподвижные нормы: их обобщающая сила, размеры их применяемости, их способность возбуждать известный порядок идей изменяются от человека к человеку и во времени. Для одного данный ходожественный образ служит орудием апперцепции известного более или менее ограниченного круга явлений; для другого человека, с большим опытом жизни, с большой вдумчивостью тот же образ будет служить обобщением объяснением более широкого круга явлений и вызовет ряд мыслей, каких не вызывал у первого. С летами, с развитием ума и жизненным опытом человека увеличивается для него апперце-

пирующая сила художественного образа. Так же точно—и для человечества. Шекспировский Гамлет нам, людям XX века, говорит несравненно больше, чем говорил он современникам Шекспира. В этом и состоит живучесть или, что то же, бессмертие художественных типов. Едва ли можно сомневаться в том, что образ Зинаиды с веками будет расти, т.-е. лет через сто он будет говорить людям мыслящим больше, чем говорит нам.

Нам же он внушатт разное: тем из нас, которые стоят на точке зрения обожателей Зинаиды, он служит преимущественно воплощением чар женственности и говорит весьма немного. Для пишущего эти строки он является стимулом, побуждающим мыслить в направлении необходимости освобождения ума женщины из-под власти женственности. Пусть эта власть пока есть п р а в и л о. Но мы не имеем никаких оснований, мы не имеем ни логического, ни нравственного п р а в а возводить это п р а в и л о в з а к о н. Из изучения психологической природы женщины подобного закона вывести нельзя. Такое изучение приводит к выводу, что слабые стороны женского ума коренятся не в нем самом, а зависят от его подчинения гнету женственности, и что он может быть освобожден систематической (из поколения в поколение) культурою мысли, при помощи широкой постановки высшего женского образования. Это освобождение необходимо, хотя бы потому, что:

> Над вольной мыслью богу не угодно
> Насилие и гнет...

Мысль есть высшее, совершеннейшее начало духа. «Женственность», как и «мужественность»,— один из низших, биопсихических его укладов. Гнет этого низшего, коренящегося в порядке явлений физиологических, над высшим, психическим по преимуществу, есть явление уродливое, внутренно противоречивое: в себе самом оно носит свое осуждение.

Теперь нам предстоит рассмотреть иное проявление подчиненности женского ума, иной «гнет над мыслью»,—и мы это сделаем при помощи анализа другого типа иррациональной женской натуры,—типа, воплощенного Тургеневым в образе В е р ы, героини «Фауста».

ГЛАВА VI.

I.

Вера, героиня тургеневского «Фауста», представляет собою любопытный образчик иррациональной женской натуры, во многом противоположной натуре героини «Первой любви».

Отличительные особенности душевного уклада Веры сводятся к следующему. Во-первых, это женщина, получившая путем наследственной передачи большой запас скрытых страстей. Во-вторых, Вера—личность не заурядная: она наделена выдающимися дарами ума, чувства и характера. Наконец, в-третьих, необходимо отметить тот факт, что почти все эти элементы ее души (кроме характера и стороны нравственной) находятся в состоянии не деятельном, связанном, как бы загнаны внутрь, но, однакоже, отнюдь не изъяты из душевного обихода. Страсти, напр., были долго подавлены в душе Веры, оне безмолвствовали, но Вера никогда не переставала быть натурой страстной, и в любви ее к герою повести такой уклад ее души обнаружился с полной очевидностью.

Он был наследственным. Тургенев, повидимому, придавал большое значение этой черте и потому говорит с некоторой подробностью о предках героини, выставляя на вид ту роль, большею частью трагическую, какую играли в их жизни и судьбе страстные чувства и страстный темперамент. Сюда относятся в письме втором подробности о деде Веры (отце ее матери), Паданове, долго жившем в Италии, где и родилась его дочь, мать Веры, «от простой крестьянки из Албано, которую, на другой день после ее родов, убил трастевернец, ее жених, у которого Паданов ее похитил». Об этой итальянке мы можем составить определенное понятие по описанию ее портрета (в конце письма 6-го): «...Что за лицо было у итальянки! сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза, с большими влажными глазами на выкате и самодовольно улыбавшимися, румяными губами! Тонкие чувственные ноздри, казалось, дрожали, расширялись, как после недавних поцелуев; от смуглых щек так и веяло зноем и здоровьем, роскошью молодости и женской силы... Этот лоб не мыслил никогда, да и слава Богу!..» Описание оканчивается так: «И что всего удивительнее: глядя на этот портрет, я вспомнил, что у Веры, несмотря на совершенное несходство очертаний, мелькает иногда

что-то похожее на эту улыбку, на этот взгляд... Да, повторяю: ни она сама (Вера), ни другой кто на свете не знает еще всего, что таится в ней...» Без сомнения, Вера, в жилах которой текла эта итальянская кровь крестьянки из Албано, унаследовала и часть этих жгучих страстей этого южного темперамента. Но только у Веры они скрыты и подавлены, обузданы, и с тем вместе «ее лоб» мыслит—и слава Богу!

Мать Веры, Ельцова, судя по всему, была натура очень страстная, способная, как и ее отец, к безумным увлечениям; но она боялась собственных своих страстей и обуздала их силою ума, далеко не заурядного, и характера, очень сильного. Рассказчик характеризует ее так: «Я боюсь жизни,—сказала она мне однажды». И точно, она ее боялась, боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь, и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются! Страшно сказались эти силы Ельцовой: вспомни смерть ее матери, ее мужа, ее отца...» (Письмо 2-е.)

Итак, страстность чувств и темперамента была наследственной, фамильной чертою в роде Веры [1]), и этот уклад души, если он не уравновешен другими силами, уже сам по себе способен сообщить всей натуре характер иррациональности.

Но этим не исчерпывается еще содержание того душевного наследия, которое досталось Вере от матери и деда. В его состав входили еще два элемента: стремление к самообузданию и предрасположение ко всему таинственному. Ладанов, вернувшись в Россию, после трагической смерти итальянки, «не только из дома, из кабинета своего не выходил, занимался химией, анатомией, кабалистикой, хотел продлить жизнь человеческую, воображал, что можно вступать в сношения с духами, вызывать умерших». В свою очередь, Ельцова, овдовев, «посвятила весь свой досуг на воспитание дочери и почти никого не принимала...» «Все у ней делалось по системе...» «...Она до того приучила себя не давать воли своим чувствам, что даже стыдилась выказать страстную любовь свою к дочери... Помню одно ее слово: я как-то сказал ей, что все мы, современные люди, надломленные...»—«Надламывать себя не для чего, промолвила она,—надо всего себя переломить, или уж не трогать...» (Письмо 2-е.) Что Ельцова не была чужда тех же предрасположений, во власти которых был ее отец, это видно хотя бы их того, отчасти суеверного, страха перед «тайными силами жизни», о котором только-что была речь.

Нетрудно видеть, что эти два душевных стремления (к самообузданию и к таинственному) в данном случае столь же иррациональны, как и та страстность, против которой они направлены. Они явились как реакция против этой последней, как сила, ко-

---

[1]) Ладанов безумно любил свою дочь и возненавидел ее, когда она бѣжала с Ельцовым. Он умер, не простив ее. Ельцова также страстно любит свою дочь и посвятила себя ее воспитанию.

торая, будучи вызвана другою силою, носит в себе все основные черты ее. Оба стремления, о которых идет речь, суть ч у в с т в а, и притом—страстные. Ладанов запирается в кабинете и погружается в химию и анатомию—движимый вовсе не бесстрастными стремлениями ума, не в качестве ученого и мыслителя, а—как аскет, вдохновляемый страстным желанием спастись от страстей и треволнений жизни. Сама «химия» и «анатомия», которыми он занимается, конечно, весьма далеки от трезвой и точной науки, способной в самом деле дать ход и преобладание рациональным силам ума,—ведь Ладанов не отделяет эти «науки» от кабалистики и вызывания духов. Ладанов—это в некотором роде Фауст, с той только разницею, что гетевский Фауст от алхимии, вызывания духов и тщетных усилий проникнуть в тайну бытия переходит к страстям и «тайным силам жизни», жертвою которых и падает. Ладанов же, наоборот, от страстей, от жизни, от любви спасается в алхимию и кабалистику. Вообще Ладанов, если можно так выразиться, написан на мотив Фауста, как и вся повесть. Этот мотив, в виде увертюры, звучит уже в самом начале рассказа, когда герой находит в своей библиотеке старое издание гетевского Фауста и принимается перечитывать давно знакомые сцены. «Как подействовала на меня,—пишет он,—великолепная первая сцена! Появление Духа Земли, его слова, помнишь: «на жизненных волнах, в вихре творения», возбудили во мне давно-неизведанный трепет и холод восторга...» (Письмо 1-е.) Вся повесть представляет собою как бы проверку и разработку психологической темы «Фауста» на иных натурах, другой среды и эпохи, и прежде всего на женской натуре, олицетворенной в образе Веры.

В связи с этим осложняется и наша задача: нам придется для освещения натуры Веры обратиться к психологии гетевского «Фауста». Мы это сделаем ниже, а теперь у нас на очереди вопрос о в о с п и т а н и и Веры.

Этот вопрос столь же важен, как и вопрос о психологическом наследии. Последнее, как мы знаем уже, состояло из задатков страстности чувств, стремления или склонности к самообузданию и предрасположения к таинственному (Вера подвержена галлюцинациям и необъяснимым страхам и вообще суеверна). Излишне пояснять, что такие устои души совершенно и р р а ц и о н а л ь н ы. Вот и посмотрим, что именно было внесено в эту иррациональную душу своеобразным воспитанием, которое получила Вера.

Ельцова знала, что ее дочь получила задатки натуры страстной, бурной, увлекающейся, и поставила себе задачей во что бы то ни стало парализовать эти задатки, предупредить возможный в будущем взрыв чувств. С этою целью она старалась устранять все, что так или иначе действует на воображение, «а потому ее дочь до 17-летнего возраста не прочла ни одной повести, ни одного стихотворения». Взамен того, она старалась развить ум дочери изучением таких бесстрастных и не волнующих воображение «предметов», как естественная история и география. На-ряду с

этим она оказывала огромное нравственное влияние на Веру: «дочь любила ее и верила ей слепо. Стоило г-же Ельцовой дать ей книжку и сказать: вот этой страницы не читай—она скорее предыдущую страницу пропустит, а уж не заглянет в запрещенную». (Письмо 2-е.)

Нетрудно показать, что такая система воспитания и образования была основана на вопиющих психологических ошибках и только кажущимся образом приводила к предположенным результатам. Вера под влиянием матери и полученного воспитания, казалось, в самом деле стала девушкою и потом женщиною бесстрастной, спокойной, рассудительной, ясной и уравновешенной. Но это только так казалось. В действительности она вышла не бесстрастной, а только не знающей скрытых в самой себе страстей; воспитание, ей данное, не устранило, а напротив—увеличило грозящую с этой стороны опасность, развив неведение ее. Спокойствие, ясность души Веры, основанные на этом блаженном неведении, были, по необходимости, обманчивыми и временными, а ее душевное равновесие оказалось крайне неустойчивым.

Вот и посмотрим, в чем именно состояли эти роковые ошибки матери.

Прежде всего Ельцова сделала грубую ошибку в области элементарной психологии. Она хотела развить ум дочери на счет страстных чувств, а п о т о м у устраняла все, что действует на воображение; очевидно, Ельцова думала, что воображение или целиком принадлежит к сфере чувствований, или, по крайней мере, есть душевная сила, находящаяся в преимущественном соотношении, в особой близости с этой сферой. Ельцова не подозревала, что воображение есть неотъемлемая часть ума, и что нет никакой возможности развивать ум, подавляя воображение. Она не знала, что, упражняя, хотя бы при помощи географии и зоологии, п а м я т ь, эту психическую основу воображения, она ео ipso дает пищу и этому последнему, и что, развившись и окрепнув сперва на описательном естествознании, оно впоследствии может перенести свою деятельность и в другие сферы. Вторая ошибка состояла в ложном взгляде, будто можно потушить страсти путем сужения и ограничения сферы мысли, искусственно отвлекаемой от всех вопросов, имеющих отношение к страстям человеческим, и питаемой исключительно «сухими» географическими и естественно-историческими сведениями. Кажется удивительным, как такая умная и мыслящая женщина, как Ельцова, не сообразила, что ни чтение путешествий, ни знание географических имен, ни умение отличать ядовитых пауков от неядовитых не имеют ровно никакого отношения к человеческим чувствам и страстям, к потребности любви, к мечтам о счастье, что, наконец, эти душевные стремления нельзя, да и не нужно тушить, но можно облагородить, просветить, очистить от грубых инстинктов, от эгоистических примесей—путем разносторонней культуры ума и гармонического развития всей личности человека. Не сознавая этой простой и не тре-

бующей доказательств истины, Ельцова сделала и третью ошибку,—не оценила значения поэзии в деле облагорожения ума и чувства и их подготовления к действительной жизни. В интересах выяснения этого важного пункта нам придется сделать здесь отступление—в область психологии искусства (в частности поэзии).

II.

Влияние поэзии (и вообще искусства) на развивающуюся человеческую личность может быть разнообразно—смотря по человеку, по характеру душевной организации, по степени восприимчивости и т. д.—Мы будем иметь в виду преимущественно натуры—в роде Веры, чуткие, тонкие, богато одаренные, способные к большому душевному развитию, призванные к яркому проявлению в жизни чувства или в деятельности мысли и воли.

И прежде всего постараемся обратить должное внимание на две стороны вопроса, часто упускаемые из виду: это, во-первых, свойство поэзии умиротворять, успокаивать душевные волнения и, во-вторых, это ее значение—как своего рода «прививки яда», в известной мере предохраняющей от возможной душевной заразы.

Для удобства анализа и самого изложения мы сперва рассмотрим эти две стороны или свойства поэзии (и вообще искусства) вне их значения для целей педагогических. Представим себе, что мы имеем дело с человеком взрослым, сложившимся, развитым, способным понимать и ценить поэзию. Спрашивается: Шекспир, Байрон, Гете, Шиллер, Гейне, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Толстой, Тургенев, Гончаров и т. д. чего больше дадут ему—волнений, терзаний, мечтаний, соблазнов, восторгов и т. д., с одной стороны, или же—душевного умиротворения, успокоения, спокойных созерцаний—с другой? Отвечаю категорически: последних гораздо больше, чем первых. Это вытекает прямо из самой природы поэзии. Предупреждаю читателя, что я имею в виду настоящую, несомненную поэзию, а не те произведения, которые имеют только форму поэтическую, но, по самой психологической своей основе, к поэзии не относятся. Всякое истинно-поэтическое произведение есть прежде всего попытка поставить и решить какой-нибудь общечеловеческий вопрос. Творческая сила, которая тут действует, есть сила мысли (а не чувства): это все тот же синтез и анализ, которые являются основами и научной и философской мысли. Художественные образы суть умственные продукты явно индуктивного характера. Весь, стало-быть, процесс относится целиком к области мысли. Но, конечно, он не отделен китайской стеною от сферы чувств. Последние в него входят вместе с тем жизненным материалом, на изучение и объяснение которого направлено творчество художника. Творя, художник

испытывает массу соответственных движений чувствующей души: он скорбит, радуется, плачет, смеется, негодует, жалеет, любит, ненавидит, прощает—все, что угодно. Спрашивается: тождественны ли эти чувства с теми скорбями, радостями, негодованием, сожалением и т. д., которые тот же художник испытывает вне творчества, не как художник, а как всякий человек? Тождества быть не может, а есть только аналогия. Почему? По той простой причине, что сам воспринимающий субъект при творчестве—не таков, каков он вне творчества. При творчестве в нем работает мысль, совершается анализ и синтез, и работа эта—сложная, трудная, всегда—высшего сорта, и тогда, когда она освещена сознанием, и тогда, когда проходит в душе бессознательной,—и, разумеется, наличность этих умственных процессов не может не влиять на всю психику, на постановку в ней и взаимные отношения всех ее элементов, в том числе и чувств. Центр тяжести всей души переносится в умственную сферу, и, что бы ни происходило в этот миг в области чувства, какое бы негодование там ни кипело, какие бы скорби или радости там ни были,—все они не могут не подчиниться так или иначе изменяющему воздействию процессов мысли. И чувства бесспорно изменяются под этим воздействием,—изменяются и количественно, и качественно. Говорю «количественно»—в смысле большей силы, интенсивности. Гоголь, напр., конечно, презирал, скорбел, смеялся и пр. несравненно больше—когда творил типы Сквозника-Дмухановского, Чичикова, Собакевича, чем когда встречал в самой действительности разрозненные оригиналы этих типов. Художник в момент творчества должен чувствовать сильнее уже потому, что он сосредоточивается мыслью на известном явлении, устраняя тем самым рассеивающее и парализующее действие на соответственное чувство различных впечатлений обыденной жизни. Но он не только сосредоточивает свою мысль на известном явлении, напр, возбуждающем негодование и скорбь, он обобщает множество фактов этого рода и собирает в одном образе, как в фокусе, все негодования и скорби этих фактов, вместе взятые. Теперь уясним себе к а ч е с т в е н н о е изменение чувства. Умственная деятельность, в том числе и художественная, имеет свои—умственные—чувства, порождаемые самим процессом мысли, и это—чувства приятные, доставляющие известное, часто очень высокое, всегда очень чистое наслаждение. В искусстве оно известно под именем «эстетического наслаждения». Часто называют его также «чувством красоты». Я бы охотно употреблял этот последний термин, если бы я знал, что такое «красота», т.-е.—какой именно психический процесс нужно разуметь под «красотою». Чувствовал ли Гоголь к р а с о т у, когда создавал безобразный, но несомненно высокохудожественный тип Плюшкина,—это решать не берусь. Но что он испытал специфическую р а д о с т ь т в о р ч е с т в а, это несомненно. Несомненно также, что эта радость не могла остаться не у дел: она должна была так или иначе сказываться в наличном душевном об-

ходе и прежде всего—вызывать качественное изменение тех чувств (презрения, отвращения и проч.), какие внушались апперцепцией данного образа (Плюшкина). Примесь этой творческой радости не может, конечно, уменьшать силу чувства (иначе Плюшкин не вышел бы таким ярким, дон-Кихот—таким жалким, смешным и симпатичным, родители Базарова—такими трогательными и т. д.)—она только изменяет его качество, т.-е. превращает его в другое чувство или в другую разновидность того же чувства. В какую именно? В такую, что не теряя силы, чувство присутствует в душе, не как диссонанс, а как момент, звучащий в унисон с другими струнами души, сотрудничающий с другими моментами в деле установления той гармонии, того душевного равновесия, которые являются характерными спутниками художественного творчества. Это равновесие ощущается, как внутреннее удовлетворение, как мир души, как спокойствие сознания, в роде спокойствия совести после произнесения справедливого вердикта,—наконец, как тихая и самодовлеющая радость гуманных созерцаний—с высоты душевного подъема, откуда видны далекие горизонты и где так легко дышится—в чистой атмосфере общечеловеческих идеалов.

Вот именно в этом смысле я и говорю,что поэзия умиротворяет, а не возбуждает, успокаивает, а не раздражает,—и в этом же, чисто-психологическом, смысле понимаю (вслед за Потебней) известное стихотворение Тютчева, в котором поэзия характеризуется так:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих зыбей,
В стихийном пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам,
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре,
И на бунтующее море
Льет примирительный елей...

Все это я говорил о самом художнике, о поэте. Но то же самое нужно сказать и о всяком взрослом, образованном, развитом человеке, воспринимающем художественное произведение, ибо читатель Шекспира, скажем, повторяет—в известном смысле—творчество самого Шекспира и переживает в сокращенном виде те же душевные состояния, какие переживал поэт, когда творил. Вслед за поэтом читатель проделывает те же синтезы и анализы, вновь воссоздает в своем уме, индуктивным путем, образ, данный художником, ставит вопрос, решает задачу, переиспытывает те же чувства и обретает соответственные художественные созерцания и с ними связанное душевное умиротворение.

Вот теперь, после этих соображений, мы можем вернуться к вопросу педагогическому, т.-е. к вопросу о том, какое значение может иметь поэзия для правильного развития еще не сложившегося человека.

Дети, подростки, юноши, как не имеющие необходимого для восприятия искусства опыта жизни, запаса впечатлений, наблюдений и мыслей, не могут понимать ни Шекспира, ни Пушкина, ни Гоголя, ни Гете, ни Тургенева, ни Толстого. Им лишь *кажется*, что они понимают; в действительности их Шекспир, Пушкин, Тургенев и т. д.—это сочинители более или менее занимательные, в роде Загоскина, Лажечникова и т. д. Отсюда следует, что для юношества поэзия не может служить источником того душевного умиротворения и успокоения, той гармонии духа, о которых мы говорили выше. Но *в таком* воздействии искусства юношество и не нуждается. Потребность в освежении, обновлении, оздоровлении души скажется позже, когда юноши перестанут быть юношами и вступят в жизнь, и жизнь начнет их трепать, раздражать, угнетать, энервировать. Вот именно в виду и в ожидании этой грядущей и неизбежной—по основным условиям всего строя жизни—отравы духа и необходимо заблаговременно озаботиться, чтобы в распоряжении человека были оздоровляющие психические начала, в ряду которых поэзии, по силе ее воздействия и по ее общедоступности, принадлежит первое место. Это одна из важных задач воспитания и образования—подготовлять юношество к будущему пониманию поэзии, к будущей ее утилизации в вышеуказанном смысле. Нетрудно видеть, к чему, собственно, сводится эта поэтическая подготовка. Как в музыке и пении нужно развить слух, «поставить голос» и изощрить музыкальную сторону духа, так и здесь необходимо развить поэтические стремления души и в своем роде «поставить мысль», направить ее в сторону апперцепции художественных образов. Пусть целое поэтическое произведение, его идея, его концепция, заключенные в нем высшие созерцания остаются пока недоступны юному уму,—зато отдельные образы могут быть в известной мере понимаемы, хотя бы только как конкретные, и их усвоение не может не влиять на развитие *симпатического воображения*, без которого нельзя ни понимать искусства, ни быть гуманным человеком. С тем вместе исподволь развивается *чувство правды и чутье действительности*,—последнее—тем легче, что самые-то образы поэзии воспринимаются юным умом не как отвлечения, а как фигуры конкретные, т.-е. копия действительности, и развивающемуся сознанию юноши в поэтических произведениях открывается сама жизнь, как она есть. Вот именно отсюда и вытекает второе свойство искусства вообще и поэзии в особенности—служить в своем роде «предохранительной прививкой» разнообразных душевных ядов жизни.

Что современная жизнь во всем цивилизованном мире ядовита,это не может подлежать сомнению. Не нужно только, как это делают пессимисты, преувеличивать беду и все сваливать на «цивилизацию» с ее будто бы разлагающим и переутомляющим «прогрессом». Современная цивилизация с ее устоями, общим духом и направлением есть только момент в истории

развивающегося человечества, пришедший на смену других исторических моментов, других типов культуры и таящий в себе корни иного, более гуманного, более справедливого уклада общественных отношений.

Каждой эпохе в истории цивилизации, каждому укладу общественности присущи свои психические яды, так или иначе отравляющие душевное благополучие личности. На вопрос: в чем, собственно, состоит специфический яд того фазиса общественности, который переживается ныне всем цивилизованном человечеством—мы ответим так:

Личность достигла небывалого развития, какого не ведали предшествующие века. Наша эпоха есть эпоха индивидуализма по преимуществу, и притом—приближающаяся к своему критическому моменту, когда воочию обнаружатся все изъяны и внутренние противоречия общественности, основанной на антогонизме, на борьбе интересов, когда сама личность почувствует мучительную жажду иного, высшего самоопределения, иных, более гармонических отношений к целому.

Развитие личности ведет к осложнению душевной организации, к изощрению мысли и чувства, а стало-быть—и к повышенным, труднее удовлетворимым запросам и требованиям. Найти свое душевное счастие, достичь внутреннего удовлетворения, мира чувств и радости мысли современному человеку несравненно труднее, чем это было в старину. Оттуда вечное недовольство собою, своею жизнью, другими людьми, разочарованность, пессимизм, болезненная раздражительность самолюбия и многое другое. Естественным плодом крайнего индивидуализма в общественном укладе и в самоопределении личности является мираж личного счастья и безнадежная погоня за ним,—откуда один шаг к отчаянию, к сознанию недостижимости этого эгоистического идеала. И при отсутствии другого идеала личность роковым образом становится в положение Фауста, попадает в ту безотрадную психологическую коллизию, которая сказалась в знаменитом восклицании героя гетевской драмы: entbehren sollst du, sollst entbehren! [1]). Эти то слова и взял Тургенев эпиграфом своей повести.

Вот именно в роковой необходимости «entbehren» и в упорном, эгоистическом нежелании личности примириться с этим, в ее неспособности найти высшее — неличное счастье в идеальных стремлениях мысли, в альтруистических движениях чувства и лежит источник всех психических ядов современной жизни.—Искусство вообще и поэзия в особенности обладает благодетельной силою исподволь прививать эти яды—тем, во-первых, что заблаговременно приучают мысль и чувство апперцепировать несовершенство, беды, страдания людей, трагическое в жизни, пошлое в человеке, смесь добра и

[1]) «Отрекаться (от своих желаний) ты должен, должен отрекаться».

зла в природе и в человечестве,—во-вторых, тем, что отвлекают душу человеческую от эгоистических помыслов о себе самой и переносят ее в сферу других, более широких интересов, заставляют «перевоплощаться», мыслить и чувствовать за других, радоваться и страдать вместе с другими людьми. На этой почве и вырастает противоядие крайнему индивидуализму и эгоизму—сочувствие, сострадание, гуманность, обще-человеческий идеал. Все это душевные явления, даром не дающиеся; их нужно воспитать, взлелеять; сама жизнь, полная случайностей, противоречий, бед, дурных влияний, их не даст, удаление от жизни, устранение живых впечатлений еще менее способно их развить. Их разовьет жизнь, возведенная в «перл создания» «облагороженная и просветленная творчеством,—жизнь, отраженная в искусстве.

III.

Теперь нам будет понятно, какую огромную и непростительную ошибку сделала Ельцова, устранив поэзию в воспитании дочери. Яд не был привит Вере, и ее чуткая, богато одаренная, страстная натура осталась непредохраненной от всегда возможной заразы, от рокового проявления «тайных сил» жизни. Для Веры уж одно пробуждение ее спящей души, ее усыпленной мысли, ее так долго безмолвствовавшей мечты не могло не быть фатально. Вот и постараемся проникнуть в психологию этого пробуждения.

Герой повести, взяв на себя задачу пробудить эту спящую душу, средством для этого избрал поэзию и на первый раз остановился на «Фаусте». Удачен ли был этот выбор? А вот посмотрим. Сам герой, повидимому, чувствовал, что Гетевская трагедия едва ли годится для начала. «...Я раскаивался (пишет он в письме 4-м), что назвал именно «Фауста»; для первого раза Шиллер гораздо бы лучше годился, уж коли дело шло на немцев. Особенно пугали меня первые сцены, до знакомства с Гретхен; насчет Мефистофеля я тоже не был покоен. Но я находился под влиянием «Фауста» и ничего другого не мог бы прочесть с охотой...» Как видно из этих слов, он опасался, будет ли «Фауст» понятен, не покажется ли скучным—в особенности в философских монологах и диалогах. Но он надеялся на Гретхен. Надежда эта, как известно, не обманула его. «Фауст» произвел на Веру впечатление потрясающее—и это, главным образом, благодаря Гретхен. Чтец торжествовал и был в восторге, что начал именно с «Фауста». Вот на этом-то пункте я и расхожусь с героем повести: я утверждаю, что в этом первом опыте, на этом чтении «Фауста», долженствовавшем приобщить душу Веры тайнам поэзии, чарам искусства,—несмотря на полное торжество «старика Гете», «Фауста», Гретхен и самого чтеца, искусство и поэзия со всеми их чарами и тайнами потерпели

полное фиаско. Поэзия не коснулась души Веры. Ее душа действительно пробудилась, но только не для поэзии, не для того просветления и расширения мысли и чувства, о котором мы только-что говорили, а для совсем иных «чар и тайн», аналогичных тем, силою которых Фауст запродал душу Мефистофелю и ринулся в водоворот страстей и эгоистических стремлений—к миражу любви и счастья.—Сперва прочтем следующие строки из рассказа (в письме 4-м) о самом чтении «Фауста»: «Вера Николаевна не шевелилась; два раза я украдкой взглянул на нее: глаза ее внимательно и прямо были устремлены на меня; ее лицо мне показалось бледным. После первой встречи Фауста с Гретхен она отделилась от спинки кресел, сложила руки и в таком положении осталась неподвижной до конца»... Очевидно, эта сцена поразила воображение Веры в большей степени, чем предшествующие сцены, и с этого момента она начинает с захватывающим интересом следить за развитием жестокой драмы Гете. Что же именно поразило Веру, какие струны ее души дрогнули и зазвучали, и о чем собственно пели они? Вера еще не знала любви (она никогда не была влюблена,—за скучного и ограниченного Припимкова вышла по совету матери), она не ведала того, что называется влюбленностью, не испытала поэтической стороны этого чувства, его восторгов, его мечты. Но несознаваемая душевная потребность любви не была устранена этим неведением. Рано или поздно она должна была заявить о себе. Она-то и заговорила—властно и внезапно, в тот момент, когда на сцене философской трагедии появилась Гретхен.

Вы ожидаете, что с этим появлением Вера почувствует чистую идеальную мечту любви, что ей откроется прежде всего неизведанная дотоле поэзия этого чувства... А вот посмотрим. Герой повести читал:

Strasse. Faust. Margarete vorübergehend.	Улица. Фауст. Маргарита проходит мимо.
Faust.	Фауст.
Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, Meinen Arm und Geleit ihr anzutragen.	Прекрасной барышне во след Могу-ль пойти? Вас провожу я.
Margarete.	Маргарита.
Bin weder Fräulein, weder schön, Kann ungeleitet nach Hause gehn. (Sie macht sich los und ab).	Прекрасной барышни здесь нет! Домой одна дойти могу я. (Вырывается и уходит).
Faust.	Фауст.
Beim Himmel, dieses Kind ist schön! So etwas hab ich nie gesehn. Sie ist so sitt—und tugendreich Und etwas schnippisch doch zugleich. Der Lippe Rot, der Wange Licht, Die Tage der Welt vergess, ich's nicht!	Что за прелестное дитя! Такой не мог представить я. Так добродетельна, скромна, И все-ж кокетлива она. О, розы губ ее и щек Во век бы я забыть не мог!

Wie sie die Augen niederschlägt,
Hat tief sich in mein Herz geprägt;
Wie sie kurz angebunden war,
Das ist nun zum Entzücken gar!
(Mephistopheles tritt auf).

Faust.

Hör', du musst mir die Dirne schaffen!

Она, потупившись, прошла
И пламя в сердце мне зажгла.
Ответ—два слова лишь всего...
Восторг—и больше ничего!..
(Входит Мефистофель) [1]).

Фауст.

Послушай, ты должен добыть мне девченку! [2])

Так вот именно при чтении этой циничной сцены, где нет и намека на поэзию любви, где Фауст является просто пшютом, преследующим на улице хорошенькую и глупенькую мещаночку,—Вера «отделилась от спинки кресел, сложила руки»—и вся обратилась в слух и внимание. Может быть, ее заинтересовала так фабула? Или—помимо интереса к фабуле—ее захватило открытие одной из «тайных сил жизни»? Но как могла она не почувствовать отвращения?

Что бы она ни чувствовала в эту минуту, несомненно одной ей прежде всего хотелось заглянуть в душу Гретхен, прочесть там эту таинственную повесть о зарождающейся любви, послушать первое стыдливое признание чистой души... Она жадно слушает—и слышит:

Abend.

Ein kleines reinliches Zimmer.
Margarete (ihre Zöpfe flechtend und aufbindend).
Ich gäb' was drum, wenn ich nur wüsst',
Wer heut der Herr gewesen ist!
Er sah gewiss recht wacker aus
Und ist aus einem edlen Haus
Das konnt'ich ihm an der Stirne lesen—
Er wär auch sonst nicht so keck gewesen.
(ab).

Вечер.

Маленькая опрятная комната.
Маргарита (заплетая косу).

Я, право, дорого б дала,
Когда бы я узнать могла,
Кто этот видный господин!
Должно-быть, это дворянин:
Так благородно он глядел
И так развязен был и смел.
(Уходит) [1]).

Немного тайн поведала Вере Гретхен! Входят Фауст и Мефистофель. Последний, осмотрев комнату, замечает: «Не всякая девушка живет так чисто». И уходит. Фауст остается один и предается сладостным мечтам на тему:

О, сумрак чудный, шлю тебе привет!
Ты осени, любовь, мне сердце ныне!
Блесни опять, надежды чудный свет и т. д.

«Благородный господин» расчувствовался. Пшют сентиментальничает. «Какой блаженный страх охватывает меня!»—восклицает он, приподымает завесу перед кроватью и заявляет:

Здесь долгие часы я бы пробыл.

---

[1]) Перевод Холодковского.
[2]) Перевод П. И. Вейнберга.

И тут же—немножко философии:

Natur! Hier bildetest in leichten Träumen
Den eingebornen Engel aus... и т. д. [1])

Все это блаженство любовных предвкушений прерывается появлением Мефистофеля, который принес ящик с дорогим ожерельем и серьгами. Ich that euch Sächelchen hinein, um eine andre zu gewinnen [2]), поясняет он. Спрятав ящик в комод Маргариты, он уговаривает Фауста уйти и не торчать тут с таким видом, как будто он собирается войти в аудиторию, где его ожидают Физика и Метафизика.

Входит Маргарита. Ей что-то не по себе. Ей душно. Она томится. Какой-то страх овладевает ею. Она открывает окно, раздевается и поет песенку: Es war ein König in Thule. Потом находит в шкафу ящик Мефистофеля и приходит в восторг неописуемый. Надевает ожерелье и серьги, смотрится в зеркало и заканчивает свой монолог сентенцией:

Ах, мне сережки взять хотелось бы ужасно!
Наденешь их—сейчас совсем уже не то!
К чему красивой быть?..
. . . . . .
Все денег ждут,
Все к деньгам льнут.
Ах, бедные мы, право!

Во всех этих сценах нет поэзии, ни в самом сюжете, ни в его литературном воспроизведении. Психология действующих лиц мелка и неинтересна. Мефистофель, конечно, зол и остроумен, но все-таки это—«мелкий бес, из самых нечиновных» [3]). Он отлично умеет влиять только на очень низменные, очень пошлые, прямо—животные стороны человеческой натуры, и нет в нем ничего истинно-демонического, гордого и прекрасного—в самом пороке. Едва ли эта фигура могла сильно поразить воображение Веры. Уж если дело пошло на демонов, на искусителей, то скорее Лермонтовский демон мог бы очаровать ум Веры и вызвать в нем игру соответственных поэтических струн. Сам Фауст в этих и последующих сценах выставлен натурой мелкой, поверхностной и грубо-эгоистической. С легким сердцем кидается он в омут низких страстей,—совершает ряд гнусных преступлений, являет собою картину полного нравственного падения,—и все это так, как будто он никогда и не был мудрецом-затворником, как будто он—нравственный урод и герой—не философской и психологической драмы, а самой обыкновенной уголовной хроники. Мы не видим в нем проявлений душевной драмы, борьбы противоположных чувств, мучитель-

[1]) «Природа! здесь создала ты в легких грезах воплощенного ангела»...

[2]) «Я положил туда такие штучки, за которые можно приобрести другую штучку».

[3]) Так отзывается о нем сам Тургенев в статье о «Фаусте» Гете, написанной еще в 1844 г. (том I, изд. 1883 г.).

ных терзаний совести и следим за историей его грехопадения без того участия, того сожаления «по человечеству», какое всегда возбуждают даже настоящие злодеи в истинно-художественном воспроизведении. Маргарита, конечно, вызывает сожаление, как жертва, но она так проста и наивна, она—такая неинтересная дурочка, что читателю приходится самому идеализировать и поэтизировать ее, чему очень помогают, конечно, превосходные стихи Гете. Образ чистой и поэтической Гретхен в Гетевском «Фаусте» есть один из литературных мифов, возникший на почве «культа Гете»: его нет в знаменитой трагедии великого мыслителя,—там на его месте находится нечто совсем другое,—фигура, в которой нет и тени поэзии, и которая годится опять-таки только для мещанской мелодрамы и для уголовной хроники [1]). Таковы главные герои. Настоящего художественного эффекта они не производят, и чтение «Фауста» не дает в результате того душевного подъема, того гармонического состояния духа, о котором я говорил выше, как о неотемлемой принадлежности и характерной черте художественного процесса мысли. Но в целом вся первая часть «Фауста» и многие места второй, не взирая на нехудожественность образов, производят все-таки очень сильное, иногда потрясающее впечатление и на мысль и на чувство — впечатление, которое в некоторых отношениях походит на художественное и может легко быть смешано с этим последним. «Фауст»—это прежде всего одна из самых умных, самых злых, самых жестоких книг, которые когда-либо были написаны. Это книга, развенчивающая человека, обнажающая скрытое в нем животное начало; это книга, которая, с сатанинским хохотом Мефистофеля, злорадно утверждает, что человек прежде всего—зверь жестокий, злой, эгоистический, что все его высшие стремления—к истине, к нравственной чистоте, к идеалу—являются лишь пустыми претензиями, бессильными поползновениями подняться над юдолью зла и страданий. Удел человека—говорит эта ужасная книга—постоянно разочаровываться в себе самом, как существе разумном и моральном, вечно падать в погоне за счастьем, которое недоступно, за наслаждениями, которые ведут к новым вожделениям и никогда не удовлетворяют [2]). Но это еще не все.

---

[1]) В выше упомянутой статье о «Фаусте» Тургенев отзывается о Гретхен так: «она мила—как цветок, прозрачна—как стакан воды, понятна—как дважды два—четыре: она бесстрастная, добрая немецкая девушка; она дышит стыдливой прелестью невинности и молодости; она, впрочем, несколько глупа». Здесь мы видим ту идеализацию Гретхен, которая была свойственна нашей романтической молодежи 30-х и 40-х г.г., и если приведенный отзыв не слишком восторжен и свидетельствует о трезвости взгляда, то это шло в разрез с общим взглядом на «Фауста» и культом Гете как художника, оставшимся у Тургенева до конца жизни, и было проявлением силы и ясности ума нашего поэта, умевшаго критически отнестись к предмету в самый разгар увлечений.

[2]) So tauml'ich von Begierde zu Genuss, und im Genuss verschmacht'ich nach Begierde,—говорит Фауст.

Пессимизм этого рода есть явление очень старое (вспомним буддизм и Экклезиаста) и способное сочетаться с весьма разнообразными учениями или стремлениями, философскими, религиозными, этическими и иными. Вот именно в «Фаусте» Гете мы находим его в сочетании с такими идеями и стремлениями, в союз с которыми раньше он не вступал. Этот неожиданный союзник—не кто иной, как дух XVIII века, освободительные идеи и разрушительные стремления которого ярко сказываются не только в сарказмах Мефистофеля, но и во всей концепции произведения, в основном замысле этой необыкновенной книги, в самом ее тоне, даже в языке и стиле. Среди непроглядной мрачности и безотрадности пессимистического воззрения на человека чуется трепетание новой жизни, молодой и смелой, не боящейся отрицать и разрушать, ибо она уверена, что таит в себе неоскудевающий запас творческих, созидающих сил. Оба начала перепутаны самым причудливым образом, при чем никак не разберешь, сами ли они так перепутались в бессознательно творившей гениальной голове Гете, или же великий писатель сознательно и преднамеренно все время держит читателя в неведении насчет настоящего призвания отрицающей силы: призвана ли она обновлять жизнь, освобождать, расчищать пути человечества, или же ее удел—только губить, развращать, разнуздывать животные инстинкты в человеке? В великолепном «Прологе на небе», который сам по себе есть законченная, гениально задуманная и до дерзости смелая вещь, ясно указано первое призвание отрицающей силы, олицетворенной в Мефистофеле. Der Herr [1]) к нему благоволит и даже поощряет действовать. Он говорит этому представителю ада:

Ich habe deines Gleichen nie gehasst,
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb'ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss, als Teufel, schaffen.

Вражды к тебе, хитрец, я не питал:
Лукавейший из духов отрицанья,
Меня ты меньше всех сердил и огорчал.
Слаб человек, он часто засыпает,
Стремясь к покою,—потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Пусть вечно действует и к делу возбуждает.

(Перев. Холодковского.)

И читатель вправе ожидать, что ему в самом деле покажут, как отрицающее начало reizt wirkt и schafft, как оно разрушает дряхлые формы и тем расчищает пути новой жизни; читатель ждет, что ему покажут благотворное действие хотя бы и дурных эгоистических, но высших человеческих страстей, заставляющих ленивого смертного стремиться к лучшему, бороться, мыслить, заблуждаться, падать и в конце кончов совершенствоваться.

[1]) Господь.

Одним словом, читатель склонен искать в загадочной книге оправдания положений, высказанных в «Прологе» и гласящих что:

Es irrt der Mensch so lang'er sterbt.

До тех пор, пока человек не перестает стремиться все вперед, он блуждает. (Перев. Вейнберга.)

но что—в конце концов—

Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Jst sich des rechten Weges wohl bewusst.

Хороший человек и в своем смутном стремлении хорошо сознает тот прямой путь, по которому ему следует итти. (Перев. Вейнберга.)

Вот именно с такими-то ожиданиями и упованиями, совершенно законными, вызванными самим Гете, читатель встречает первое появление Мефистофеля в самой трагедии; на первых порах эти ожидания как будто бы начинают оправдываться. Мефистофель рекомендуется Фаусту, говоря о себе, что он есть

Ein Theil von jener Kraft,
Die stets Böse will und stets das Gute schafft.

Я часть той силы, которая постоянно хочет зла и постоянно творит добро. (Перев. Вейнберга.)

Это является прямым продолжением мысли «Пролога». —

Ich bin der Geist der stets verneint!— Я—дух, постоянно отрицающий.

продолжает Мефистофель, — и затем в этой сцене с Фаустом и следующей — с учеником обнаруживает всю силу и весь яд своих отрицаний и дерзновений, — в удивительных, полных сарказма и адского хохота речах, где беспощадно развенчиваются старые идолы, разрушаются старые иллюзии и где чувствуется веяние века энциклопедистов и Вольтера, — Фауст продает свою душу Мефистофелю и идет за ним, чтобы начать новый «Lebenslauf» [1]).

Вот тут-то и конец всем ожиданиям читателя. Философская и психологическая трагедия на этом заканчивается. Но ведь читатель не предупрежден на этот счет и естественно ожидает продолжения той же темы, а потому, читая дальше, всеми силами старается прозреть в сценах и образах, которые ему даны, какой-то глубокий и сокровенный смысл, не замечая или не догадываясь, что такового там и в помине нет. А есть там только та уголовная мелодрама, о которой была речь выше, да еще фантастические сцены, нарочито туманные и переполненные разной чертовщиной и, собственно говоря,—лишние. Суть всего этого—обнаружение зверя в человеке, полное развенчивание Фауста, низведение Мефистофеля на ступень «мелкого беса», который только умеет пробуждать животные инстинкты и вовсе не «творит добро, желая зла», не является деятелем, возбуждающим какие бы то ни

[1]) Путь жизни.

было высшие стремления. Он вовсе не «wirkt» и не «schafft» [1]). Фауст, в свою очередь, оказывается вовсе не тем «хорошим человеком, который в своих темных стремлениях все-таки сознает, где правильный путь»,—отнюдь не тем деятелем, который «стремится и заблуждается»: погоня за грубыми наслаждениями—это не «стремления», и падение да уголовные деяния — это не те «заблуждения», которые подразумеваются в «Прологе». Читатель обманут в своих ожиданиях, ошеломлен этим непрерывным калейдоскопом глубоких мыслей, метких слов, злых речей, сарказмов, отдельных действительно поэтических строф, всякого рода фантастикой и чертовщиной, высоким идеализмом и грубым реализмом, идущим вплоть до употребления непечатных слов, смешением драмы и мелодрамы,—и это ошеломление так велико, что читатель готов забыть и простить,—что его обманули, привели не туда, куда обещали привести. Ему трудно даже разобраться сразу в своих ощущениях, и на первых порах одно лишь ясно ему: книга, которую он прочитал, есть книга, во-первых, жестокая, злая, беспощадная, а во-вторых, в одно и то же время и гениальная и какая-то и р р а ц и о н а л ь н а я. Не разобравшись и не дав себе отчета во всех этих впечатлениях, читатель ошибочно принимает их за художественные. Только после тщательной проверки окажется, что они не были художественными и поэтическими в собственном смысле, что они были совсем иные. Какие именно, т.-е. какова их природа, это мы уясним себе, если обратим должное внимание на только-что указанную сторону «Фауста»,—на и р р а ц и о н а л ь н о е в нем.

Бессмертная книга, во-первых, трактует об иррациональном в природе человека: это ее сюжет, ее тема, ее задача; во-вторых, она сама иррациональна—по духу, характеру творчества, по исполнению.

Постараемся уяснить себе и то, и другое.

На вопрос: что собственно апперцепировано образами «Фауста»?—я бы ответил так: иррациональное в душе человеческой как мыслящей, так и чувствующей, и притом рассматриваемое преимущественно в его отношениях к эгоистической и животной стороне в натуре человека.

Сперва взглянем на это иррациональное в мыслящей душе, т.-е. в уме познающем и творящем. Фауст—ученый и мыслитель. Но этого мало: нужно знать, как он мыслит, какого рода умственные процессы скрываются под той н а у к о ю, представителем которой является Фауст. Это—наука схоластическая, наука того фазиса в истории мысли, когда химия еще не была отделена от алхимии, когда движущим мотивом познающего ума было не стремление к истине, чистое и бескорыстное, а желание овладеть тайными силами природы в видах эгоистических. Это было странное, фантастическое состояние мысли, в котором уживались

[1]) Не действует и не творит.

несогласимые противоречия; ум в своей познавательной деятельности еще не владел главным орудием, которым так сильна наука нового времени,—орудием, благодаря которому она и есть—наука, а не что-нибудь другое. Я разумею м е т о д. В зависимости от этого признака, отсутствия правильного научного метода, находился и другой—относительная слабость логической силы ума, неспособной еще подчинить себе деятельность памяти, воображения и других бессознательных процессов мысли. А эти процессы по существу иррациональны,—в противоположность логике и методу, являющимися истинными носителями рационального в нашем уме. При слабости, невыработанности последних, иррациональные процессы не находили узды и удержу, действовали стихийно, слепо, творили неразумно и, главное, бесплодно. Вот именно такое состояние и воспроизведено в первых сценах «Фауста». Здесь отмечена пустота и бесплодность схоластического и алхимического знания, а также превосходно воспроизведен весь душевный уклад средневекового мыслителя, характеризуемый неуравновешенностью духа, резкими переходами от восторгов к отчаянию, от смелых запросов ума к малодушным страхам. Вы видите перед собою «ученого», который не умеет мыслить спокойно, объективно, которого ум порабощен различными чувствами, более или менее страстными, а мысль, всегда окрашенная субъективными настроениями, не в силах сосредоточиться на исследовании или созерцании я в л е н и я и ежеминутно перескакивает из объективной сферы в субъективную; она словно на привязи чувств и бьется и мечется в тщетных усилиях освободиться и воспарить в ту высшую сферу умственного творчества, где ей привольно витать, где бесстрастная и свободная—она могла бы развернуть творческую силу и—«was in schwankender Erscheinung schwebt,—befestigen mit dauernden Gedanken» [1]).

Фаусту недостает прежде всего в н у т р е н н е й с в о б о д ы, без которой невозможна никакая плодотворная работа мысли, никакое творчество, ни философское, ни ученое, ни художественное. Но у него уже есть как бы предчувствие этой свободы, тоска по ней, смутное чаяние, что она возможна, что с ее приходом должна взойти заря новой, лучшей жизни. Оттуда та раздвоенность в душе Фауста, которая превосходно выражена в знаменитых словах его, обращенных к Вагнеру:

Du bist dir nur des einen Triebs bewusst;	Тебе знакомо лишь одно стремленье
O lerne nie den andern kennen!	Другое знать—несчастье для людей
Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,	Ах, две души живут в груди моей
Die eine will sich von der andern trennen;	Друг другу чуждые—и жаждут разделенья!
Die eine hält in derber Liebeslust —	Из них одной мила земля,
Sich an die Welt, mit klammernden Organen;	И здесь ей любо, в этом мире,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust	Другой—небесные поля,
Zu den Gefilden hoher Ahnen.	Где духи носятся в эфире.

[1]) «То, что витает в колеблющемся явлении, закрепить долговечными мыслями»

O giebt es Geister in der Luft,
Die zwischen Erd'und Himmel herrschend weben.
So steiget nieder aus dem goldnen Duft
Und führt mich weg, zu neuem buntem Leben!

О, духи, если вы живете в вышине
И—гордо носитесь меж небом и землею,
Из сферы золотой спуститесь вы ко мне
И дайте жить мне жизнию другою

Среди этой душевной разорванности, в этом мятущемся состоянии духа Фауст последовательно переживает целый ряд различных душевных состояний, целую гамму чувств, в ряду которых громче и резче звучат ноты мрачные, ноты разочарования и отчаяния, но между ними порою пробиваются и звуки примирения, смирения, любви. И вы замечаете, что между теми и другими идет глухая борьба, которой исход остается—пока—неизвестен; но вам от времени до времени дают понять, что, как ни слабы эти проблески тихих и светлых ощущений, эти приливы сострадания и любви к бедному, темному, страждущему человечеству—все-таки они способны одержать верх, внести мир в душу Фауста, возродить его к новой жизни. Это некоторым образом было о б е щ а н о знаменитой тирадой «Was sucht ihr, mächtig und gelind, Ihr Himmelstöne, mich am Staube» [1], в которой Фауст отказывается от мысли о самоубийстве:

O tönet fort (восклицает он), ihr süssen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.

О, звуки чудные! гремите ж: я внимаю!
Рыданья грудь теснят. Я снова в жизнь вступаю.

Далее это «обещание» было подтверждено великолепным монологом «Vom Eise befreit sind Strom und Bäche», оканчивающимся так:

Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.
Здесь я—человек, здесь я должен быть им.

Наконец, в сцене с пуделем, непосредственно предшествующей появлению Мефистофеля, вы чуть-чуть не уверовали в исполнение этих обещаний; возрождение Фауста, победа в нем человеческих, альтруистических чувств над эгоистическими и вместе просветление его мысли казались вам почти совершившимся фактом: вы слышали из уст Фауста признания такого рода:

Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Thun;
Es reget sich die Menschenliebe,
Die Liebe Gottes regt sich nun.
. . . . . .
. . . . . .
Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühn;
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin.

Утихла бурная тревога,
И не бушует в жилах кровь:
В душе воскресла вера в бога,
Воскресла к ближнему любовь...
. . . . . .
. . . . . .
И снова мысли зароятся,
Надежда снова зацветет,
И вновь туда мечты помчатся,
Где жизни ключ струею бьет.
(Перев. Холодковского.)

[1] О, звуки чудные! Зачем душе больной звучите вы так мощно и так нежно?

Правда, вас несколько беспокоило присутствие пуделя; в нем чудилось вам знамение животных начал,—животной души, совсем уже иррациональной, которой слепые влечения, стихийные, неразумные сила способны—пожалуй—нарушить и омрачить ясность духа и мысли, с таким трудом возобладавшую в душе Фауста. И вы вполне понимаете ощущения Фауста и сочувствуете ему, когда он старается успокоить пуделя и говорить ему:

Knurre nicht, Pudel! Zu den heiligen Tönen,
Die jetzt meine Seel' umfassen,
Will der thierische Laut nicht passen...

Не ворчи, пудель! К священным звукам, которые теперь объемлют мою душу, звериный звук не подходит.

Но мир души уже нарушен. «Schon fühl'ich,—говорит Фауст,—bei dem bestem Willen, Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen» [1]). Он прибегает тогда к последнему средству: он обращается к откровению и углубляется в истолкование священного текста—«в начале бе Слово»...

А тем часом пудель не дремлет. Он все бунтует, воет, лает, он точно бешеный, и вот уж он преображается в какое-то ужасное чудище, против которого бе сильны все чары и заклинания Фауста. Это чувства, чувства эгоистические, это страсти животные, приливают и надвигаются, и заполняют душу Фауста, вытесняя из нее все лучшее и разумное, все человечное, омрачая его сознание туманом слепых влечений, вожделений и соблазнов, парализуя его волю. Рассеется ли этот туман, прояснится ли эта мгла души? Будет ли укрощено чудовище?

Повидимому, к тому дело и клонится: туман рассеивается, чудовище исчезает—чтобы дать место представителю отрицания Мефистофелю. «Das also war des Pudels Kern!» («так вот что было в пуделе!») восклицает успокоенный Фауст.

Что ж,—это не беда, это путь правильный: ведь душа Фауста, терзаемая и влекомая в противоположные стороны иррациональными силами ума и слепыми влечениями страстей, не могла подняться на ту умственную и нравственную высоту, к которой она призвана стремиться, и уже готова была впасть в отчаяние. Теперь к ее услугам является новая и большая сила: сила отрицания, сомнения, скептицизма,—лучшее орудие для расчистки путей мысли, для освежения ума, а, стало быть, и первый шаг к достижению внутренней свободы. И для страстей это начало не лишено значения: дух, который все и всегда отрицает, может направить свою разлагающую критику и на эту сферу, способен сорвать маску, часто прикрывающую эгоистические влечения, отравить сентиментализм грубых желаний и «поэзию» низменных чувств ядом рефлексии и, если нужно, циническим хохотом. Для освобождения человечества от темноты и беспомощности, не только умственной, но и нравственной, необходим и этот яд, и этот хохот,—

[1]) Уже я чувствую, что при всем желании удовлетворение не струится из моей груди.

без рефлексии, без критики, без отрицания человечество остановилось бы в своем развитии, не вышло бы из «блаженного» неведения своей умственной темноты и нравственной наготы.

Итак, казалось бы, с появлением Мефистофеля для Фауста должна была бы наступить «новая жизнь»—в смысле выхода из душевной тьмы на тот психологический путь, который мы назовем развитием рациональных сил духа. Но этого-то Гете нам и не дал: «новая жизнь» Фауста оказалась той уголовной мелодрамою, о которой была речь выше. Рациональные силы не возобладали, и «картина» души Фауста остается до конца «картиною» той болезни, которую можно было бы назвать «умственным и нравственным изможднием», обусловленным исключительным господством недисциплинированных, иррациональных сил духа.

Впечатление, производимое этой «картиною», само по себе гнетущее, еще усугубляется тем обстоятельством, что самая трагедия Гете носит на себе явные следы иррациональности творчества. «Фауст» Гете художественно по творческому замыслу и нехудожественно по самому ходу творческой работы: задумав «Фауста», Гете стремился к обобщению известных явлений духа человеческого и к воплощению полученных выводов в конкретных образах, — стремления, следовательно, были чисто-художественные; но эти обобщения и их конкретные изображения были найдены не тем путем, который является единственно-рациональным в искусстве, т.-е. не путем синтеза. Путь мысли, метод в искусстве есть вещь столь же первостепенная, как и в науке. Это огромное заблуждение—думать, что, например, истина все равно остается истиной, каким бы способом она ни была получена. В науках индуктивных самая удачная, самая верная мысль, выведенная априорным путем, не будет иметь психологического значения научной истины до тех пор, пока не будет вновь найдена синтетической работой мысли,—индуктивно. Так и в искусстве: поэтическое обобщение, чтобы иметь значение художественного и производить соответственное воздействие на мысль, должно быть результатом синтеза, как основного руководящего процесса мысли, анализ же служит только помощником, является деятелем второстепенным. Это—рациональный путь творчества. Обратный же путь—с анализом на первом плане—не дает в результате образов, способных быть истинно-художественными. Нетрудно видеть, что главные образы трагедии Гете, в особенности же сам Фауст и Мефистофель, суть образы аналитические, а не синтетические. Это не мешает им быть обобщениями. Гете анализировал душу человеческую, выделив из ее содержания в одну сторону одни элементы, в другую—другие. Одни он воплотил в образе Фауста, другие—в образе Мефистофеля. Путем того же анализа, устраняя из этих образов все, что могло бы сделать их живыми личностями, что налагало бы на них печать индивидуальности, Гете превратил их в бледные схемы, в говорящие

абстракции, а это-то и дает им обобщающую силу. Здесь мы видим, стало быть, нечто диаметрально противоположное тому, что представляют нам настоящие создания искусства: в этих последних обобщающая сила образа вподне совмещается с его полной конкретностью, с его резко выраженной индивидуальностью. Настоящему художнику, например, Шекспиру, нет никакой надобности делать фигуру бледной, схематичной, безжизненной, чтобы придать ей значение обобщающей. Но Гете, не художник в точном смысле, а поэт-мыслитель, не мог в своем творчестве итти по этому единственно-рациональному пути искусства, пути синтеза, и создать индуктивные образы,—он мог получить свои поэтические обобщения только вышеуказанным путем анализа, созданием аналитических образов, которые обобщают только потому, что сами абстрактны. Это—не настоящее искусство или—если угодно—это—искусство иррациональное [1]).

Такой характер творчества сказывается не только в самой природе образов, в их бледности, схематичности, условности, но и во многом другом. Выбитая из своего естественного русла, фантазия поэта создает картины в одно и то же время и прихотливые, как будто бессознательные, повидимому, лишенные целесообразности, и в то же время явно «сочиненные», искусственные, головоломные. Почти вся вторая часть «Фауста» является доказательством такой именно работы воображения. Но и в первой части уже заметны признаки этой иррациональности творческой мысли.

Вывод из всего вышесказанного о «Фаусте» Гете ясен: это великое произведение великого ума не может действовать на мысль и чувство так, как это свойственно настоящим художественным произведениям,—созданиям искусства рационального, а должно действовать как-нибудь иначе. Как же именно?

Чтобы ответить на этот вопрос, лучше всего проследить действие «Фауста» на душу нетронутую, не искушенную в жизни чувства и мысли, на душу свежую, чуткую, впечатлительную, какова Вера, героиня Тургеневского «Фауста», к которой и возвратимся теперь.

IV.

Сперва взглянем на симптомы.

Вера подавлена новыми ощущениями, не в силах разобраться в них и только просит чтеца оставить ей «эту книгу». Она видимо уклоняется от разговора о прочитанном и уходит в свою комнату. Оттуда она возвращается смущенная и с красными глазами. «Вообразите,—говорит ее муж Приимков:—я пришел к ней наверх и застаю ее: она плачет. Этого с ней давно не случалось

[1]) Так точно, например, средневековую науку мы можем определить и как не настоящую и как иррациональную.

Я вам могу сказать, когда она в последний раз плакала: когда Саша у нас скончалась. Вот что вы наделали с вашим «Фаустом»...—«Стало быть,—замечает рассказчик Вере,—вы теперь видите, что я был прав, когда...» «Я этого не ожидала,—перебивает она:—но бог еще знает, правы ли вы. Может быть, оттого матушка и запрещала мне читать подобные книги, что она знала»...—«Что знала? Говорите».—«К чему? Мне и так совестно: о чем это я плакала? Впрочем, мы еще с вами потолкуем. Я многое не совсем поняла»...—«Отчего же вы меня не остановили?»—«Слова-то я все поняла, и смысл их, но...» На другой день утром рассказчик встречает ее в саду и узнает, что она всю ночь не спала. «Неужели от вчерашнего чтения?» спрашивает он. «Конечно (отвечает она): я к этому не привыкла. В этой вашей книге есть вещи, от которых я никак отделаться не могу; мне кажется, это они так жгут голову»...—«Пойдемте, сядемте в эту беседку,—продолжала она,—и, пожалуйста, до тех пор, пока я не заговорю с вами сама, не упоминайте мне... об этой книге». Она,—замечает рассказчик,—как будто боялась произнести имя «Фауста». (Письмо 4-е.)

Такими намеками и «умолчаниями» Тургенев превосходно изобразил тот процесс, который совершался в душе Веры,—вызванный чтением «Фауста». Это был процесс темный, неясный для нее самой, это была глухая работа в глубине души, стихийное движение чувств, тревожное скопление мыслей. Если бы Тургенев, вместо намеков и краткого указания на симптомы, вдался в подробный психологический анализ,—он не дал бы художественно-правдивой картины душевного состояния Веры: неясное, темное, глухое, несознанное казалось бы ясным, понятным, отчетливым. Раскрыть, истолковать процесс, дать ему психологическое определение—это уже дело критика или комментатора. Я говорю это только применительно к данному случаю, а не вообще. Чутье художника подсказало Тургеневу, что на душу Веры в ее новом состоянии необходимо набросить покров, что темное ее брожение так и следует оставить в темноте: пусть сам читатель снимет покров, пусть он сам внесет свет в эту темноту душевную: ведь свет ему дан, это—Гетевский «Фауст». Вот почему мы и остановились несколько дольше на изложении своего взгляда на знаменитую трагедию Гете: там ключ и к психологии Веры, и вообще к пониманию художественного значения этого образа.

Вера п о н я л а и н е п о н я л а «Фауста». Это значит: она глубоко прочувствовала трагедию Гете и даже проникла в смысл ее образов (вспомним, например, ее отзыв о Мефистофеле в письме пятом), но ее собственное душевное состояние после чтения было ей непонятно. Чего не поняла она в «Фаусте»,—так это—с а м о е себя. Всякое произведение, раскрывающее нам тайники души человеческой (при чем все равно: будет ли это вещь художественная, или иная), непременно ведет к самоанализу, к самопознанию. Читатель оглядывается на себя, узнает в психологических данных, предъявляемых автором, свои собственные душевные со-

стояния, уясняет себе многое, что прежде он лишь смутно ощущал в себе. И если после чтения его собственная натура и душа стали ему яснее, чем были прежде, он говорит, что он понял автора. Вот именно этот психологический мотив у Веры проявился совсем особенным образом. Вера всеми фибрами своей души чувствовала, что загадочная книга открывает какую-то глубокую и страшную правду о душе человеческой, и что эти загадочные стороны души и натуры, так ярко воспроизведенные поэтом, находятся и в ней самой, в Вере. Она слушала чтение с каким-то несознанным, но упорным внутренним убеждением, что это о ней речь идет, что вот сейчас она узнает о себе что-то такое, чего раньше и не подозревала. Ей казалось, что вот сейчас будет разоблачена какая-то тайна, какой-то вопрос будет поставлен, какие-то скрытые силы уже просыпаются в душе, и нечто стихийное и роковое шевелится и бродит в крови ли, в чувстве ли, в мозгу ли,—не разберешь и не поймешь, но ей ясно, что она уже не та, прежняя, спокойная, светлая, чистая Вера, а какая-то другая, с какими-то новыми помыслами и желаниями. И—воспитанная и до сих пор жившая в неведении себя самой и «тайных сил жизни»—она, в своем новом состоянии, не понимает самое себя. Блаженное неведение разрушено, но самопонимание не дано, ибо вновь открытые и пробужденные силы души суть силы иррациональные, и—их не поймешь, пока они не скажутся более определенным образом, пока не выйдут из этого состояния глухого брожения и не претворятся в известные, доступные сознанию и подлежащие нравственной и иной квалификации чувства, помыслы, влечения или страсти.

Вот именно эта невозможность понять себя и вытекающее оттуда смущение или даже ошеломление и было основным элементом в новом душевном состоянии Веры, или исходной точкой в развитии психологической драмы, изображенной Тургеневым в pendant к той, которую создал Гете. До сих пор Вере казалось, что она отлично себя знает и понимает. Это была женщина—не чета гетевской Гретхен. Последняя, во-первых, глупа и невежественна, во-вторых, какая-то загипнотизированная, без проблеска воли, мысли, инициативы. Вера—человек мыслящий, с сильною волею, с правилами, с резко-выраженной нравственной индивидуальностью. Ее неведение—искусственно, плод педагогической ошибки матери, и под ним скрывается огромная способность глубоко чувствовать и тонко понимать многое, что для таких, как Гретхен, навсегда останется недоступным. С тем вместе у Веры—большие задатки к самоопределению, к самосознанию. Она привыкла анализировать себя, задумываться над тем, что она такое, к чему призвана, что должна делать и т. д. И вот теперь ей приходится переделывать заново это свое, казалось, установившееся самопонимание, приходится считаться с какими-то новыми данными, которые раньше в расчет не принимались, искать новой формулы самоопределения, пожалуй, тронуть, и в очень чувствительных местах, всю систему своих давно сложившихся нрав-

ственных понятий. И она чувствовала, что для нее начинается новая полоса жизни, и бог весть, что сулит эта полоса. Ей было ясно, что она накануне каких-то перемен, а может быть, и катастроф, в своем внутреннем мире... К чему приведут, как скажутся они?

Она вспомнила заветы и запреты матери. Мелькнула мысль: а ведь недаром она запрещала мне это,—она знала...

К непониманию себя, к смущению перед своей собственной загадочностью присоединились еще о ж и д а н и е и род суеверного страха, что это неизвестное, опасное, страшное, о чем знала и от чего хотела уберечь ее мать, вот-вот объявится... и найдет ли она, Вера, силу, чтобы бороться с ним?

И еще чувство: опасение, что этой силы не найти ей в себе.

С развитием (как известно, очень быстрым) страстного чувства к рассказчику, герою повести, это опасение Веры все росло и вскоре превратилось в уверенность.

Но почему же, однако? Ведь Вера—не девочка. Это женщина сложившаяся, серьезная, с нравственными устоями, к тому же мать семейства. А «культ» покойной матери? Неужели во всем этом не могла она почерпнуть силы для борьбы с роковой страстью? Не могла. Вот и постараемся проследить тот душевный процесс, в силу которого Вера была приведена к этой психологической невозможности противостоять страсти, к роковому для нее сознанию своей обезоруженности.

Сперва прочтем следующие строки в Письме пятом: «О Фаусте» мы с ней рассуждали не однажды: но—странное дело!—о Гретхен она ничего сама не говорит, а только слушает, что я ей скажу. Мефистофель ее пугает не как чорт, а как «что-то такое, что в каждом человеке может быть»... Это ее собственные слова. Я начал было толковать ей, что это «что-то» мы называем рефлексией; но она не поняла слова рефлексия в немецком смысле: она только знает одно французское «réflexion» и привыкла почитать ее полезной».

Кто, читая тургеневского «Фауста», не обратил внимания на эти слова, не оценил их значения, тот не понял этого классического произведения, которое со всей своей содержательностью, всей сложностью и тонкостью психологической темы, уместилось на каких-нибудь 60-ти страницах: сжатость и экономия художественных приемов—необыкновенные, и ежели на что-нибудь там обращено внимание и на это потрачено строк десять, несомненно это пункт—важный, и читателю необходимо вникнуть в него. Вот и вникнем.

Вера избегает говорить о Гретхен, т.-е. высказывать свое о ней суждение, свое впечатление, но зато охотно слушает то, что говорит о Гретхен герой повести: это—психологический симптом огромной важности. При всем своем отличии от Гретхен,—вполне сознавая, что между нею и гетевской героиней—целая пропасть, Вера с каким-то внутренним содроганием чувствует в себе что-то такое—сближающее ее с несчастной жертвой Фауста. Тот смутный процесс, который развертывается в душе

Веры, преобразует все ее существо в известном направлении и тихо, но властно, неудержимо, как поток, влечет ее к новому, неведомому, пугающему и чарующему душевному существованию, в котором она—так ей чувствуется—с ужасом, с отчаянием узнает в себе ту же Гретхен. Поэтому говорить о Гретхен значит для нее говорить о себе, выдавать преждевременно тайну своего душевного брожения, своего смущения. Наоборот, слушать о Гретхен ей любопытно, и, слушая, она ждет, не скажут ли ей что-нибудь такое, что прольет некоторый свет на ее собственные душевные движения, поможет ей разобраться в себе самой, понять именно то, чего она не понимает в «Фаусте», себя самое.

Вот именно в этом процессе пробуждения *другой* души в Вере, приближающем ее к Гретхен, есть один психологический пункт, неясный для самой Веры, темный и загадочный сам по себе. Это именно—тот внутренний Мефистофель, которого Вера боится *не как чорта, а как что-то такое, что может быть в каждом человеке*. Гретхен—та боится Мефистофеля именно как чорта,—как соблазнителя, совратителя, Вере на первых порах такой Мефистофель не казался страшен или опасен. Тут, между прочим, и сказывается резкое, коренное различие между непосредственностью, ограниченностью, душевной простотою и пустотою Гретхен с одной стороны и умственных и нравственным превосходством, сложностью и содержательностью натуры Веры—с другой. Ну, а все-таки Мефистофель пугает Веру. Она его боится потому, во-первых, что ей он непонятен, темен и представляется чем-то зловещим, и—во-вторых—потому, что это темное и зловещее, как она знает, находится внутри человека, а не вне его. Однакоже иметь в своем душевном обиходе Мефистофеля не представляется ей обязательным, необходимым; она говорит: «*может* находиться в каждом человеке»,—стало быть, может и не находиться,—как у кого, смотря по человеку. Вот, напр., имеется ли он в ней самой, в Вере? Она в этом не уверена, но, очевидно, допускает возможность этого, а потому—и боится. Когда рассказчик объяснил ей, что этот внутренний Мефистофель есть *рефлексия*,—то она не поняла этого, смешав понятие рефлексии с французским reflexion. Ясное дело, что за этим непониманием скрывается не только смешение терминов и незнакомство с специальным значением слова «рефлексия» в немецком и русском языках, но также нечто более важное: Вере по самому существу ее душевной организации чужда и недоступна *рефлексия*—как известный психический момент. Вера принадлежит к числу тех цельных и глубоко-искренних натур, в которых всякое чувство или движение душевное проникнуто необыкновенной жизненностью, свежестью, пылкостью,—и в душевном обиходе которых нет ни капли умственного яда, способного действовать на чувство охлаждающим и разлагающим образом. Поэтому, сколько ни объясняй Вере, что̀ такое рефлексия, она этого не *поймет*, т.-е. не почувствует. Но допустим, что рассказчику удалось как-

нибудь разъяснить ей это, а равно и то, что в ней э т о г о Мефистофеля нет, и, стало быть, бояться его нечего—спрашивается: какое значение имело бы это разъяснение для Веры, для дальнейшего развития совершающегося в ней душевного процесса, для ее личного отношения к этому процессу? А вот какое.

Вера с ужасом узнала бы, что она гораздо ближе к Гретхен, чем сама предполагала, что пропасть между ними вдруг исчезает. Ведь Гретхен также без рефлексии,—а ведь, будь в ее распоряжении эта отрава чувств и страстей, она бы не была такая загипнотизированная; у нее была бы некоторая возможность борьбы и сопротивления. Правда, у Веры есть ум, воля, принципы, идеалы а у Гретхен—ничего этого нет. Но она сейчас бы почувствовала, что все эти преимущества, и ум, и воля, и принципы, и идеалы, и даже образ матери в решительную минуту могут оказаться бессильными в борьбе с ее чувствующей и страстной душою, пробуждающей, после долгой спячки, к жизни тем более кипучей, к деятельности тем более неудержимой. Вот тут-то и была бы неоценена помощь рефлексии,—вот тут-то и сказалось бы огромное преимущество—иметь своего Мефистофеля, который со своей иронией, сарказмом, способностью опошлить, развенчать, даже со своим циническим хохотом,—был бы тут как раз кстати. И Вера искренно пожалела бы об отсутствии т а к о г о Мефистофеля и поняла бы роковую формулу своего душевного перерождения: чем меньше Мефистофеля, как рефлексии, тем больше Гретхен, как гипноза страсти,—Мефистофель и Гретхен обратно пропорциональны.

Но Вера, как натура, которой совершенно чужда рефлексия, как «наивная и страстная» душа, неспособная выделять разлагающие яды Мефистофеля, так и осталась до конца в неведении своей беспомощности, своей обезоруженности в этом отношении. Конечно, тут, кроме натуры, много виновато и нелепое воспитание Веры. Как бы то ни было, но Вера, не сознавая, что Мефистофель мог бы быть ей полезен, в смысле рефлексии, но, к сожалению отсутствует,—вскоре с ужасом убедилась в другом,—что у нее, как и у Гретхен, тот же Мефистофель присутствует самой опасной отвратительной стороной своей—как чорт, как искуситель.

Раз она убедилась в этом,—ей стало ясно, что дело зашло уж очень далеко, что ее душа быстро и неудержимо стремится к тому ужасному, роковому, стихийному, иррациональному, что воплощено в Гретхен.

Это приближение Веры к Гретхен должно быть психологически понимаемо, как пробуждение в душе Веры, очень сложной, как бы состоящей из напластования нескольких душ,—той, которая глубоко была погребена в самых недрах,—души ее бабки итальянки, этой Гретхен с итальянской кровью в жилах. Вспомним весь ее портрет, описание которого было приведено выше. Вспоним также и замечание рассказчика, что «у Веры, несмотря на совершенное несходство очертаний, мелькает иногда что-то по-

хожее на эту улыбку, на этот взгляд»... Но тут же мы читаем следующее: «Кстати! Ельцова, перед свадьбой своей дочери, рассказала ей всю свою жизнь, смерть своей матери и т. д., вероятно, с поучительною целью. На Веру особенно подействовало то, что она услыхала о деде, об этом таинственном Ладанове. Не от этого ли она верит в приведения? Странно! сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него»...

Так вот он—Мефистофель Веры. Посмотрим-ка на него поближе: что он, кто—он и—was will er an dem heiligen Ort [1])?

Прежде всего, в противоположность гетевскому, он не смеется, не хохочет, он не циничен, не сквернословит и не буффонит. Он, очевидно, не только не дух рефлексии (это мы уже знаем), но и не дух отрицания вообще.

Вера, как мы знаем, была воспитана на естественных науках. Но это не было высшее научное—в настоящем смысле этого слова—образование, воспитывающее дух человеческий в сознании законосообразности явлений, развивающее мысль строгой дисциплиной методов науки и на этой почве вырабатывающее цельное, законченное миросозерцание. Вера не шла дальше элементарного описательного естествознания. Тем не менее, и такое образование, при всей его недостаточности, элементарности, незаконченности, все-таки должно было действовать благотворно на живой, восприимчивый ум Веры, но оно было бессильно противодействовать некоторым врожденным наклонностям ее души, парализовать которые (вместе со страстями), повидимому, и хотела Ельцова путем принятой ею программы образования. Эти наклонности были: суеверие, страх перед таинственным, «подземным», адским, боязнь «тайных сил» жизни (как у матери), наконец, прямо вера в чорта, предрасположенность к галлюцинациям, принимаемым за действительные «видения», уверенность в возможности общения с умершими. Все это у Веры было наследственным, оно шло от деда, Ладанова,—и, конечно, являлось душевным началом в высокой степени иррациональным. В средние века такие верования и суеверия были, психологически говоря, рациональны, ибо логически вытекали из общего миросозерцания, находились в согласии с умственным достоянием эпохи и строем мысли людей того времени. Но в настоящее время, когда этого соответствия уже нет, по крайней мере в образованных классах, когда все эти суеверия находятся в вопиющем противоречии и с общим миросозерцанием, и с развившимся на почве научных знаний и методов новым укладом умов,—эти в своем роде рецидивы мысли должны быть признаны психологическим явлением совершенно иррациональным и даже патологическим. Предрасположение к таким рецидивам все еще сохраняется в силу психологической наследственности, действующей в данном случае через посредство ч у в с т в. В свое время все вышеуказанные

[1]) «Что надо ему здесь, на этом священном месте?»

верования и суеверия были связаны с известными, и очень сильными, чувствами, главным образом—с чувством с т р а х а и еще с другим, неясным чувством, в котором совмещались особого рода любопытство, влечение к таинственному, жуткое ощущение близости этого таинственного, заманчивость дерзновенных экскурсий в эту область и т. п. (вроде как у детей, которые и боятся войти в темную комнату, и тянет их туда). Чувства консервативнее мысли: известные формы или устои мысли давно разложились и заменены новыми, а старые чувства, рационально сочетавшиеся с прежними, ныне упраздненными достояниями ума, продолжают сохраняться, хотя бы в скрытом виде, как предрасположение, как стихийная, унаследованная наклонность души, и—оживая—сочетаются совсем уже иррационально с новыми нормами мысли. Современный спиритизм и медиумизм представляют собою яркий пример такого сочетания.

У Веры этот порядок средневековых чувств и идей составлял неотъемлемую часть ее унаследованной души, убаюканной «трезвым» воспитанием и монотонной жизнью, вдали от каких бы то ни было сильных впечатлений,—души, другую половину которой составляли спящие страсти. Стоило проснуться одной половине, или хотя бы одному элементу в ней, и фатально—в силу психологической ассоциации—должна была пробудиться и другая. Заговорила потребность любви, загорелась страсть, и eo ipso воскресли суеверные страхи, явились галлюцинации,—голоса и видения. Но это пробуждение, вероятно, не было бы так внезапно и фатально, если бы оно совершилось без помощи того искусственного и очень сильного средства, которым послужило чтение гетевского «Фауста». Это чтение сразу перенесло воображение Веры в родственную ей по духу средневековую сферу, в пугающую и манящую сферу видений, духов, тайных сил, заклинаний, исчадий ада. Первые сцены должны были вызвать в ее памяти образ деда, Ладанова, который занимался химией и кабалистикой и вызывал духов. И в другой «памяти»—унаследованных чувств не могли не воскреснуть до тех пор спавшие ощущения—страх, глубокое влечение к таинственному и содрогание перед ним, ожидание, что «а вдруг» явится дух деда или матери... Все это, разумеется, проходило в душе пока в виде смутных предчувствий, неясных и тревожных ожиданий, невыясненных опасений. Но вот является на сцену Гретхен, и с нею во внутреннем мире Веры выступают из мрака влечения и стремления, которые кажутся ей в одно и то же время и чуждыми, и своими собственными, и новыми, неведомыми, и старыми, исконно заложенными в ее душу.

И в душе Веры между этими двумя порядками представлений и чувств установилась тесная психологическая ассоциация. Таинственное, адское, «подземное» предстало ее сознанию в союзе с пробуждающимся чувством—любви. Любовь явилась ей не как идеальное, мечтательное, чистое движение души, а в виде адской силы, мрачной и гнетущей. И Вера знала, что не будет в состоя-

нии противостоять этой роковой силе, этому «диавольскому наваждению».

Чтобы уяснить себе вытекавшее оттуда душевное состояние Веры, нужно вспомнить, что не только натурам с такими задатками и суеверными предрасположениями, как у Веры, но и людям с умом трезвым и скептическим, не знающим суеверных страхов любовь (т.-е. состояние страстной влюбленности) представляется какою-то роковою силою, слепою, темной, непонятной, действующей стихийно, перед которою пасует и воля, и разум. В таком представлении еще нет ничего суеверного, но уже есть некоторый проблеск иррационального настроения. И оно вполне законосообразно, ибо та любовь, которую мы здесь имеем в виду, есть чуть ли не самое иррациональное из всех чувств человеческих: его корни глубоко лежат в животной основе нашей природы, оно—в своей простейшей психологической форме—уже было «до человека», его психологическая эволюция, его высшие проявления до сих пор ограничены и стеснены законом биологическим. Вот именно сознание иррациональности, стихийности этого чувства, его значения—как общего закона, его, так сказать, принудительности, неумолимости,—и вызывает в нас некоторый страх по отношению к нему. А затем уже, смотря по человеку, по складу его ума, по культуре его мысли, это отношение может развиться или преобразоваться в разных направлениях: у одного оно перейдет в тот рациональный, агностический, уравновешенный, спокойный, светлый мистицизм, который сопутствует научному миропониманию; другой усмотрит в нем какое-то загадочное начало, третий, не мудрствуя лукаво, найдет его источник в небесах; четвертый, столь же немудрствующий —в преисподней.

Для Веры оно было именно исчадием ада, и у нее сильнее, чем у кого-либо, должно было сказаться иррациональное отношение к любви, доведенное до настоящего суеверия, осложненное детскими страхами и галлюцинациями.

Эти осложнения убили в ней поэзию любви, все то освежающее, возрождающее, светлое, что несомненно есть в любви. Пусть в своей основе любовь биологична, но ведь с тем вместе она источник жизни и вечный, непримиримый и по-своему могучий враг смерти, а в человеке к тому же она давно переработана и облагорожена многовековой культурой мысли и чувства. Она давно уже очеловечена, она издревле одухотворена искусством, просветлена поэзией, и тем более жизненным и животворящим началом является она.

Для Веры она—начало смертоносное.

Вспомним здесь сцену последнего свидания (Письмо 9-е).

«Молча дошли мы до китайского домика, молча вошли в него, и тут—я до сих пор не знаю, не могу понять, как это сделалось—мы внезапно очутились в объятиях друг друга. Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее—ко мне. При потухающем свете дня, ее лицо, с

закинутыми назад кудрями, мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй...»

Их вела какая-то сила, должно быть—адская, которой они не могли противиться, и шли молча, покорно, точно приговоренные или загипнотизированные. Та же сила бросила их в объятия друг-другу. Это не они тут действуют, стремятся, хотят, любят. Это какой-то Мефистофель распоряжается ими, как пешками. Тот же Мефистофель или та же слепая сила дозволила им почувствовать на мгновение поэзию любви («улыбка самозабвения и неги»), но с тем, чтобы сейчас же уничтожить эту поэзию, это очарование грозным призраком смерти.

«Вера вдруг вырвалась из моих рук и, с выражением ужаса в расширенных глазах, отшатнулась назад...—Оглянитесь,—сказала она мне дрожащим голосом:—вы ничего не видите? Я быстро обернулся.—Ничего. А вы разве что-нибудь видите?—Теперь не вижу, а видела.—Кого? Что?—Мою мать,—медленно проговорила она и затрепетала вся. Я тоже вздрогнул, словно холодом меня обдало. Мне вдруг стало жутко, как преступнику. Да разве я не был преступником в это мгновение?—Полноте...—начал я:—что вы это? Скажите мне лучше...—Нет, ради бога нет!—перебила она и схватила себя за голову.—Это сумасшествие... Я с ума схожу... Этим шутить нельзя—это смерть... Прощайте»...

Вера—прекрасная мать и жена. Но почему же в этой сцене она не вспомнила о своих детях,—если уже мысль о супруге, г-не Приимкове, по его совершенной незначительности, не могла в эту горячую минуту шевельнуться в ее сознании?

Вере выпало на долю пережить душевную историю деда и матери,—но только в обратном порядке: те от страстей и бурь житейских бросились в противоположную крайность,—в своего рода аскетизм,—фаустовское «entbehren sollst du, sollst entbehren» [1])—стало их лозунгом. И вот тут-то, на почве этого самоотречения, у них расцвело новое чувство: страстная, неразумная, болезненно-исключительная любовь к детям,—вспомним, как безумно любил Ладанов свою дочь, как Ельцова все помыслы свои и всю жизнь сузила на воспитании Веры. У последней такого страстного отношения к детям нет—пока: оно несомненно появилось бы позже, если бы Вера не умерла, если бы ей пришлось испытать и пережить все восторги и всю горечь страсти. Тогда у нее возникла бы такая же реакция, какая была у деда и матери; Вера, по их примеру, перешла бы к «отречению», и вся сила ее глубокой и страстной души ушла бы в любовь к детям и в культ долга. Но Вере не суждено было пережить кризис. Воспитанная как тепличное растение, не предохраненная прививкою ядов жизни, связанная гипнотизирующей памятью матери, создание нежное и хрупкое,—она пала жертвою с т р а х а перед теми чувствами, которые в ней пробудились, теми галлюцинациями, которые она

[1]) Самоотречение.

приняла за действительное явление матери с того света. Нервы и мозг не выдержали гнета этих психических процессов.

Не бесследно прошла эта коллизия и для героя повести. Он как бы воспринял от Веры и ее предков их мистическое настроение и, по их стопам, приходит все к тому же «отречению», в котором усматривает высший закон человечества. «Я стал не тот (пишет он в последнем письме), каким ты знал меня: я многому верю теперь, чему не верил прежде. Я все это время столько думал об этой несчастной женщине... об ее происхождении, о тайной игре судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем. Кто знает, сколько каждый, живущий на земле, оставляет семян, которым суждено взойти только после его смерти? Кто скажет, какой таинственной цепью связана судьба человека с судьбой его детей, его потомства, и как отражается на них его стремление, как взыскиваются с них его ошибки? Мы все должны смириться и преклонить головы перед неведомым». И далее: «одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава; жизнь даже не наслаждение... жизнь—тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное—вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышены ни были,—исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща»...

Закончим вопросом: этот идеал, при последовательном проведении, не возвратит ли нас к средним векам, и не потерпит ли он то фиаско, на которое так хорошо указал Майков в «Сованаролле»:

...Но умирая
И по следам твоим ступая,
Твой подвиг сердцем возлюбя,
Христос, он понял ли тебя?
О, нет! Скорбящих утешая,
Ты чистых радостей не гнал,
И Магдалину возрождая,
Детей на жизнь благословлял...

Иррациональное в человеке не может быть обуздано никакими железными цепями самоотречения; оно должно быть облагорожено, просветлено, очеловечено рациональными силами духа,—в сфере ума—наукой и искусством; в сфере чувств и страстей—тою «нищетою» и «кротостью» духа, о которых говорит Евангелие и источник которых—в сочувствии всему живому, в жалости и в сострадании. И если эти сокровища духа по преимуществу свойственны женщине, то в них мы и будем искать «das Ewig-weibliche». идеал вечноженственного. Его высшее художественное воплощение дано Тургеневым в образе Лизы, героини «Дворянского гнезда».

ГЛАВА VII.

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них...
Лермонтов.

I.

В предыдущем очерке, анализируя тип героини «Фауста», мы отметили, между прочим, прирожденную склонность Веры к мистическому, но мы ничего не говорили о религии Веры. Мы были вправе обойти этот пункт, потому что в душевном обиходе этой женщины религиозное чувство играет роль столь незначительную, что исследователю нет надобности считаться с ним. Мистическое присутствует в сознании Веры в виде силы отталкивающей, а не притягательной; оно вызывает в ней чувство страха, оно открывается ей своею адскою, «подземною», мрачною стороною, и мы не находим в душе Веры игры тех струн, которыми устанавливается специфическая с в я з ь (religio) человеческого сознания с сферой мистической, образующая сущность религиозного уклада души.

Чтобы подслушать таинственную игру этих струн, чтобы заглянуть в глубину религиозной души человека, нужно обратиться к поэтическому образу Лизы, героини «Дворянского гнезда».

И прежде всего я попрошу читателя припомнить главу XXXV, где говорится о воспитании Лизы, о влиянии на нее Агафьи, этой в своем роде необыкновенной женщины. Из этой же главы, однако, мы выносим убеждение в том, что влияние Агафьи могло оказаться столь могущественным только потому, что сама натура Лизы была от рождения наделена задатками глубокой, всепоглощающей религиозности. Когда Агафья рассказывала ей «о пречистой деве, о святых угодниках, которые жили в пустынях, терпели голод и нужду и царей не боялись, Христа исповедывали», Лиза слушала и проникалась очарованием этой религиозной эпопеи так, как это возможно только для натуры, одаренной исключительной глубиною и широтою религиозного чувства. Она слушала, «и образ вездесущего,

всезнающего бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу, а Христос становился ей чем-то близким, знакомым, чуть не родным»...

Не всякому и не всякой дано так верить и так любить бога. Религия вообще в высокой степени индивидуальна. Принадлежность двух лиц к одному и тому же вероисповеданию еще не означает, чтобы эти два лица имели одну и ту же религию. Религия есть внутренний, душевный процесс, и ее дух, ее характер определяется не буквою догмы, а интимным, сокровенным, часто неясным самому человеку отношением его к божеству. А это отношение, по необходимости, разнообразится до бесконечности—смотря по человеку. Не только понимание божества у разных людей должно быть различно, сообразно особенностям ума, степени развития и т. д., но, что еще важнее, само религиозное чувство, вообще чрезвычайно сложное в разных натурах, в сильной степени видоизменяется, смотря по тому, какая из его составных частей берет верх над другими. У одного, например, в этом чувстве преобладающим элементом является смирение перед всемогуществом божества, у другого—умиление перед его благостью, у третьего—страх и т. д. Вы скажете, что это—оттенки чувства, подробности в отношениях умов и сердец к божеству. Но в психологии человека, в деятельности ума и чувства, оттенки и подробности чрезвычайно важны, часто важнее основных идей, и чувств, и ими-то определяется подлинный внутренний мир человека, его психологическая индивидуальность. Психологически—у каждого верующего человека свой бог, каждый своему богу и по-своему молится, и религий на земном шаре столько же, сколько и людей с религиозным укладом души.

Какова же была религия Лизы?

Приведенные выше слова («образ вездесущего, всезнающего бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу...» и т. д.) уже дают нам точку опоры для суждения о религиозном чувстве Лизы. Очевидно, в этом чувстве страх божества если не совсем отсутствовал, то по крайней мере играл роль второстепенную; немного значения имела также и философская (метафизическая) сторона идеи божества. На первом плане была у Лизы мистическая любовь, в которой отразилась вся глубина, вся нежность, вся искренность и чистота ее натуры. «Вся проникнутая чувством долга, боязнью оскорбить кого бы ни было, с сердцем добрым и кротким, она любила всех и никого в особенности; она любила одного бога восторженно, робко, нежно».

Положим, вы—человек глубоко-религиозный, и вам хорошо известно то особое чувство, которое есть любовь к богу. И вот, вы, на основании этого своего чувства, хотите составить себе точное представление о соответственном чувстве Лизы. Но если в состав вашего чувства не входит эта восторженность,

эта робость и нежность, если к тому же вы не можете любить, как Лиза, «всех и никого в особенности», и у вас есть друзья и враги, и вообще вы доступны обыденным, житейским страстям, то, будьте уверены, вы, по своему чувству любви к богу, как бы оно ни было сильно, не составите себе должного представления о том, как Лиза любит бога, каков религиозный уклад ее души. Чтобы вполне понять чужую любовь, нужно самому испытать ее во всей ее индивидуальности, что невозможно, в особенности—если дело идет о любви отвлеченной, не от мира сего, какова любовь к богу, к истине, человечеству. Чтобы почувствовать ту любовь к богу и людям, которою исполнена Лиза, нужно иметь душу Лизы со всей ее чистотою, детской невинностью, непосредственной глубиною, прирожденной святостью. А так как это невозможно, то субъективного понимания Лизы, какое именно и требуется в сфере чувств, у вас не может быть: для вас, как и для всех, душа Лизы останется иррациональной, загадочной. Но есть другой путь,—путь объективного наблюдения и сравнения с другими женскими натурами. Наблюдая различные душевные свойства Лизы, ее поступки, ее отношения к окружающим людям и т. д., мы можем уловить различие между нашим внутренним миром и душою Лизы. Это различие и даст нам некоторый критерий для суждения о том, что такое Лиза вообще и ее религиозность в частности.

Из запаса таких наблюдений прежде всего отметим следующее. У огромного большинства религиозных людей чувство к богу является деятельным только в известные моменты, которые у одних повторяются чаще, у других реже. К этому большинству можно применить mutatis mutandis—известное стихотворение Пушкина: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, в заботах суетного света он малодушно погружен»... В обыкновенное время,— в религиозные будни,—живое чувство к божеству как бы нейтрализуется. Чтобы оно воспрянуло и овладело душою, нужно или что-нибудь чрезвычайное, болезнь, потеря близких, страх смерти, или—известная обстановка, вызывающая, по психологической ассоциации идей, пробуждение религиозного чувства. Совсем не то видим мы у Лизы. В ней религиозное настроение всегда налицо, и религиозное чувство всегда бодрствует. Для нее нет религиозных будней. Она вся проникнута и просветлена этим мистическим началом, которое образует неотъемлемую часть ее существа. Оно всегда при ней, как при ней—ее чистота, ее доброта, ее нежность. Это кладет на Лизу особый отпечаток. Она является перед нами озаренною каким-то внутренними светом, придающим ей несказанную прелесть. Самая обыкновенная самая мелкая и прозаическая душа—в момент религиозного умиления—преображается и становится по-своему глубокой и значительной, и самое пошлое лицо—в эту минуту экстаза—обла-

горожено вдохновением. Но пройдет это «чудное мгновение», и мелкая душа опять станет мелкой, и пошлое лицо снова примет свое обычное выражение. Лиза родилась и живет—«преображенной». Но это отличие Лизы от обыкновенных религиозных людей не только количественное, а и качественное, самая религиозность Лизы—иного, высшего рода. Обыкновенный человек в большинстве случаев сам портит себе то «чудное мгновение» религиозного подъема души, о котором мы говорим,—портит, внося сюда привычные эгоистические мотивы, движущие им в его повседневной, будничной жизни; молясь, он, обыкновенно, о чем-нибудь просит, и лишь в очень редких случаях его молитва, его религиозное настроение является бескорыстным и самодовлеющим созерцанием божества. Лиза именно и принадлежит к числу тех редких натур, которые одарены исключительным даром созерцать божество. Но созерцание божества бывает, смотря по созерцающему уму, весьма и весьма различно. Каково оно у Лизы? Для ответа на этот вопрос достаточно вспомнить, что все силы души у нее направлены на мистическую любовь к богу («она любила одного бога восторженно, робко, нежно...»), а ее ум занят проблемой смерти. «Христианином нужно быть,—говорит она Лаврецкому,—не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть». По ее собственному признанию, она часто думает о смерти (гл. XXVI). Почему же она часто думает о смерти? Боится ее? Очевидно, нет. Она не из числа тех малодушных, которые так подвержены страху смерти. Она думает о смерти потому, что больше всего любит бога и притом—любит его своеобразно, по-женски, внося в это чувство (которое, по существу, должно быть в известном смысле «отвлеченным», как любовь к идее, истине, справедливости) много непосредственности, женской нежности, влюбленности, беззаветности. Вся проникнутая этим живым мистическим чувством, она не может быть так привязана к радостям, к счастью земной жизни, как другие женщины, и смерть, этот страшный и таинственный акт, занимает ее ум лишь как переход к другому, высшему существованию. Оттуда и это равнодушие к жизни, и эта боязнь греха, дурного помысла, и способность с легким сердцем отречься от эгоистического земного счастья, и, наконец, свобода от власти земной женской любви. При таком состоянии души обыкновенная логика вещей теряет свои права. Душа становится ареной иррациональных движений, и загадочное в ней возводится на высшую ступень—мистического.

Но чтобы лучше наблюдать и яснее видеть то, что мы наблюдаем, сравним Лизу с некоторыми другими тургеневскими женщинами и прежде всего—с тою из них, в которой, как и в Лизе, главным движущим мотивом является религиозное чувство. Я имею в виду Софи, героиню рассказа «Странная история». Для этой провинциальной барышни ее религиозные стремле-

ния составляют все, весь смысл жизни. Она не интересуется ни замужеством, ни развлечениями, ни балами и думает только о «божественном»; она преисполнена того резкого мистицизма, который ищет знамений, вещих снов, голосов, видений и требует осязательного проявления таинственных сил в самой жизни: натуры этого рода преданы не столько богу, сколько тем, кого они считают сосудами или посланцами божества на земле, — «пророкам», юродивым, проповедникам; такие женщины скорее уйдут в какую-нибудь мистическую секту, чем в монастырь, как это делает Лиза. Софи делается спутницей и рабой выжившего из ума юродивого.

Излишне доказывать, что ничего подобного не могло бы случиться с Лизой. В ней слишком много самостоятельности и внутренней свободы, чтобы для нее возможно было рабское подчинение чьей бы то ни было воле. Она никогда не позволит другому человеку загипнотизировать ее, овладеть ее душою. Лиза—при всей своей женственности, нежности, кротости—натура сильная, мощная, цельная, aus einem Guss. Софи—при всей своей прямолинейности, при всем упорстве и изумительной способности к своего рода мученическому подвигу—натура слабая, дряблая, без своей воли, без своей личности. Она загипнотизирована в прямом смысле этого слова, и ее душевный мир относится к области психопатологии. Лиза—натура душевно-здоровая не только в тесном, но и в обширном смысле: в ней нет никаких признаков той душевной вялости, той бесхарактерности, апатии, развинченности и т. д., которым подвержены многие и весьма различные натуры. В этом смысле она здоровее Лаврецкого, и разве только вечно-юный Михалевич не уступит ей в этом отношении.

В несомненной связи с душевным здоровьем Лизы находится другая черта ее натуры, на которую мы только указали мимоходом: это именно — внутренняя свобода, чем Лиза так выгодно отличается от Софи, а также от многих женщин нерилигиозного типа, и сближается с Марианной.

У обеих (у Лизы и Марианны) есть нечто идеальное в самой натуре, у обеих горит в душе некий священный огонь, обе движутся силою высших, идеальных стремлений, но ни у той, ни у другой нет и тени того фанатизма, который делает человека узким, односторонним, рабом идеи или чувства. Различие между ними не в этом, а в темпераменте, в складе ума, в качестве натуры, в положительном содержании движущих ими идей. Марианна—героиня, Лиза—святая. Но героизм одной и святость другой соединены в них с большой широтою и ясностью духа, с независимостью мысли, с неугнетенностью чувства,—с тем именно, для чего нет лучшего термина, как внутренняя свобода. Софи, с этой стороны, оттеняет Лизу как раз так, как Машурина оттеняет Марианну. И обе—Лиза и Марианна—именно в качестве

натур идейных и в то же время внутренно-свободных, одинаково свободны и от власти любви. Как Марианна не стала рабою своего чувства к Соломину (не говоря уже о Нежданове), так и Лиза не была порабощена любовью к Лаврецкому. Она полюбила Лаврецкого глубоко и горячо (и, повидимому, на всю жизнь), но ради этой любви, ради возможного счастья она ни на иоту не поступилась своими заветными помыслами, тем, что привыкла считать своим нравственным делом, своими христианскими воззрениями. Как немыслимо, чтобы Марианна изменила своим идеям и стремлениям ради какой бы то ни было любви, так невозможно и Лизе поступиться для личного счастья своими религиозными и нравственными убеждениями. Вообще нельзя себе представить ни Лизу, ни Марианну «загипнотизированными» страстью (хотя бы эта страсть и не вела к необходимости поступиться излюбленными идеями),—как это мы видим в Елене; нельзя также вообразить их поставленными в необходимость, подобно Зинаиде, бесплодно и безуспешно отстаивать свою внутреннюю свободу и горько оплакивать ее утрату. От Зинаиды, натуры, как мы видели, также с большими задатками внутренней свободы, они отличаются, между прочим, в том отношении, что у героини «Первой любви» внутренняя свобода перешла в сферу сознания и рассматривается ее обладательницею, как некоторый дар, который следует беречь, но который можно и потерять, между тем как Лиза и Марианна свободны бессознательно, сами того не замечая; это неотъемлемая часть их существа, это—воздух, которым они дышат. В противоположность Зинаиде, они не могут потерять своей внутренней свободы, и это потому, что их человеческая личность, окрыленная идеальными стремлениями, уже возвысилась над тем уровнем, на котором она еще подвержена угнетающему воздействию женственности.

Но Марианну, как известно читателю, мы считаем самым рациональным женским типом, а Лизу—самым иррациональным. Вот именно на это коренное различие нам и предстоит теперь обратить внимание: это поможет нам лучше понять Лизу и в особенности уяснить себе ту сторону ее натуры, которую я определяю гетевским «das Ewig-weibliche», утверждая в то же время, что Лиза свободна от гнета женственности.

Душевный мир обеих, Лизы и Марианны, движется силою высших идей и в особенности чувств. Чувства вообще иррациональны, но в разной мере. То, которое действует в Марианне, принадлежит к числу наименее иррациональных. Это именно чувство любви к идее и человечеству, настолько сильное и живое, что ведет к подвигу, к самопожертвованию. Оно, во-первых, не принадлежит к числу тех специально женских чувств, которые уже в силу этой специализации,

этой их женственности. нам, мужчинам, кажутся, да и в самом деле являются иррациональными. То, что согревает душу Марианны и служит движущей пружиной ее стремлений, доступно и нам, мужчинам. В Марианне оно только окрашивается женской чуткостью, непосредственностью, страстностью и т. п., но эта окраска еще не делает его загадочным. Во-вторых, оно, это чувство, весьма доступно анализу и контролю ума. Быть может, и по своему происхождению оно сродни рациональным силам духа. Это чувство есть альтруизм, психическое начало двойственного происхождения: наполовину это—душевное стремление, развившееся из природной общественности человека (эмбрион альтруизма — в «стадном чувстве»); наполовину же это—одно из «умственных» чувств, т.-е. таких, развитие которых невозможно без расширения мысли, без работы ума, без влияния идей. Оттуда тот общеизвестный факт, что прогресс науки, философии, литературы, образованности всегда предшествует возникновению более или менее широких общественных движений, появлению общественных деятелей, реформаторов, героев. В этом смысле справедливо старое изречение, что идеи движут миром [1]).

Находясь в зависимости от разумных сил мысли, ими просветленный и освобожденный от слепых пристрастий (напр., национальных), высший общечеловеческий альтруизм является одним из наиболее рациональных чувств. Таков именно альтруизм Марианны. При ее живом уме, при большой внутренней свободе, при отсутствии фанатизма, он становится душевным началом, в котором иррациональность чувства доведена до минимума и может считаться равной нулю.

Обратимся к Лизе. Ее основное чувство есть также альтруизм—очень широкий, всечеловеческий, христианский в настоящем, евангельском смысле, и с этой точки зрения он—выше и чище альтруизма Марианны: он подчиняется завету «любите врагов ваших, делайте добро ненавидящим вас». Он—одна, чистая, беспримесная любовь, без вражды и ненависти,—любовь, являющаяся выражением того наивысшего этического начала, которое дано в Нагорной проповеди. Лиза всех любит, жалеет и прощает,—даже Паншина и жену Лаврецкого. Она органически неспособна ненавидеть, напр., дурного, злого человека, за то, что он зол; она будет только скорбеть и молиться о нем. Такая любовь—не от мира сего, и душа, ею движимая, не призвана жить, трудиться и бороться в этом грешном ми-

---

[1]) Есть, конечно, разные виды, сорты и ступени альтруистического чувства; из них выше и рациональнее те, которые находятся в большей зависимости от разума, от идей и наиболее удалились от стихийного чувства стадности. Поэтому альтруизм космополитический (без различия национальности, сословия, религии и т. д.) рациональнее, напр., националистического, сословного и т. п. Национальный альтруизм в своем низшем выражении—в шовинизме—спускается до полной иррациональности и действует слепо и—нелепо.

ре, где нельзя обойтись в интересах добра и правды без вражды и ненависти. Но к нравственному миру человека не приложим масштаб утилитарности. Нравственные стремления имеют свою безотносительную ценность, свое абсолютное достоинство независимо от применимости их к жизни. С этой точки зрения, поскольку в строго-этическом смысле идеал Нагорной проповеди выше других идеалов, постольку и душа Лизы выше души Марианны, и любовь героини «Дворянского гнезда» шире и чище любви героини «Нови». Но эта высь и ширь, и чистота святого чувства куплены здесь ценою рациональности мысли.

Чтобы уяснить себе это, необходимо обратить внимание на то, в какие отношения к сфере умственной, к сфере общих идей, к работе мысли становится нравственное чувство любви к ближнему по мере своего развития и расширения. Будем итти снизу вверх, и сперва вообразим себе самую низшую ступень,—ту, на которой нет еще нравственной личности,—ступень полного индивидуального эгоизма, т.-е. представим себе человека, повинующегося только своим животным инстинктам. Душа такого нравственного урода будет совершенно иррациональна, ибо руководящими мотивами его поступков будут не мысли, не идеи и не чувства, с ними связанные, а инстинкты, страсти, хотения, действующие совершенно слепо и неразумно. Иррациональность нравственной сферы такого человека так велика, что мы будем вправе охарактеризовать его психиатрическим термином «нравственно-помешанный». Подымаясь от этого пункта выше — к разным видам убывающего личного эгоизма или расширяющегося альтруизма, к любви семейной, отцовской, материнской, товарищеской, к сословному, национальному, патриотическому чувству и т. д., — мы видим, что развитие этих нравственных отношений сопряжено с развитием общих идей, с расширением сферы мысли и с увеличением зависимости чувства от мысли. Весь этот порядок нравственных чувств неотделим от соответственного порядка идей, напр., идеи семьи, отечества, государства, национальной чести и т. д. Вот именно эта неотделимость альтруистических чувств от нравственных и других идей и делает эти чувства любви и симпатии разумными, преобразует их из слепых, инстинктивных, стихийных в более или менее рациональные. Высшей точки достигает это движение там, где чувство любви или симпатии к ближнему превращается в общечеловеческий альтруизм, а идея, ему отвечающая, возвышается до общечеловеческого идеала братства, равенства и солидарности, при чем между идеей и чувством устанавливается гармоническое соотношение, т.-е, человек любит людей—без различия национальности и других разграничений—так и настолько,—как и насколько это вытекает из теоретических и практических требований идеала. Это и будет тот рациональный общечеловеческий альтруизм, который логи-

чески приводит к необходимости, ради любви к человечеству, ненавидеть врагов человечества. Его мы видим в Марианне.

Теперь представим себе—психически вполне возможное—дальнейшее движение чувства, когда любовь к людям поднимется ступенью выше и через посредство чувства жалости и сострадания распространится на все человечество, не исключая и врагов его. Этот высший, сострадающий и всепрощающий альтруизм по необходимости нарушает ту гармонию между чувством и идеей, о которой мы только что говорили. Между известными требованиями идеи, в особенности практическими, с одной стороны, и влечениями чувства,—с другой, возникают противоречия. Чувство жалеет и прощает, между тем как идея, во имя логики и справедливости, осуждает и отрицает. Она хотела бы иметь опору в соответственном чувстве—и, не находя его, остается как бы без выражения, без органа, без психологических устоев. И она неминуемо пошатнется, если только не заговорят в душе те чувства, которые ей нужны. Для восстановления нарушенной гармонии и внутреннего мира необходимо одно из двух: или возникновение соответственных чувств, могущих по всем пунктам уравновесить идею, или же—устранение самой идеи и замена ее другим умственным началом, другим умонастроением, которое находилось бы в полной гармонии с тем сострадающим альтруизмом чувства, о котором идет речь. Это другое умонастроение может выражаться в весьма разнообразных мировоззрениях, учениях. У Толстого, напр., оно отлилось в форму его известных идей о «непротивлении злу» и о «неделании». У Лизы оно держится в пределах евангельского откровения. Одно из наиболее ярких его выражений представляет собою древний буддизм. В будущем могут возникнуть новые типы такого уклада мысли. При всем разнообразии исторически-известных и возможных в будущем его типов или форм, он всегда был и, вероятно, всегда будет запечатлен характером большей или меньшей *иррациональности*. Обращаясь теперь к тому чувству, которому отвечает этот уклад мысли, мы найдем, что, в противоположность последнему, оно должно быть признано чуть ли не самым *рациональным* из чувств. И в самом деле, чем чувство ниже, эгоистичнее, животнее, тем оно иррациональнее: облагораживаясь, торжествуя над животной природой человека, оно освобождается от гнета стихийности, от слепоты инстинкта, от темноты душевной и становится в известном смысле рациональным. Таким и является чувство всеобъемлющего сострадания, высшего альтруизма, евангельской, всепрощающей любви. Итак, чувство—рационально, а мысль, ему отвечающая, иррациональна, и, сочетаясь, они дают в результате душевную гармонию. Это—гармония контрастов и одно из любопытнейших явлений психического ритма. В общем натура, в которой эта гармония осуществилась, должна

быть признана иррациональной. Но это—иррациональность высшего рода, удел избранных. Не для их м ы с л и создан мир: она не постигнет его; их ч у в с т в о создано не для мира: он его не поймет. Один из типичных представителей этих избранных натур, Г. С. Сковорода, справедливо сказал: «мир меня ловил, но не поймал».

В такой душе, не созданной для мира, мы наблюдаем как бы перемещение центра тяжести личности: личное «я» перестает тяготеть к земному бытию; привычная обстановка, тепло и свет жизни, земные радости, связи с людьми, все интересы, заботы, стремления, цели,—все это теряет свою притягательную силу, которой действие переносится в другую сферу, — в какую именно, это уж зависит от умственного и нравственного уклада человека. У Лизы оно перенесено в религиозную, мистическую сферу. Мысль о боге, о «загробной» жизни, мистическая любовь к богу—вот к чему тяготеют все душевные силы Лизы, вот куда перемещен центр тяжести ее личности. Окончательно совершилось это перемещение, когда Лиза ушла в монастырь, и здесь-то ее натура, весь уклад ее души и вся иррациональность этого уклада достигли своего полного выражения. Это особое, чуждое и непонятное нам, людям жизни, состояние сознания, при котором дух человеческий освобождается от опутывающих его психических уз земных отношений, земных стремлений и — свободный, ясный и чистый — весь сосредоточивается на одном высоком помысле, на одном священном чувстве, — весь целиком истрачивается на одну любовь, чистую, как отвлечение, горячую, как молитва, и, как она же, полную наивной поэзии. Это—наивысшая мистическая стадия иррациональности духа. Чтобы еще лучше уяснить себе ее психологию, сопоставим ее с другим видом отречения от мира и бегства от жизни.

Есть у Мицкевича одно чудное стихотворение, в котором схвачен этот душевный мотив—порыв бежать от мира, от жизни, от людей, отрекшись от всего, что есть лучшего, что дает величайшие радости, от любви, от дружбы, но сохраняя и унося с собою святое чувство любви к человечеству. Поэт—при наступлении нового года—задает себе вопрос: чего бы пожелать себе? Может быть, веселых минут? Нет, потому что потом будет еще грустнее. Может быть, любви? Опять нет, потому что ее блаженство сменится страданиями. Может быть, дружбы? Это самое прочное чувство, и много радостей дает оно, но зато, когда друзей постигнет несчастье, то как жестоко мучится человек за себя и за других! Нет, не надо и дружбы. Чего же пожелать? Я пожелаю себе,—говорит поэт,—могилы, дубовой постели, откуда бы я не видел ни блеска солнца, ни смеха врагов, ни слез друзей. Там до конца света я хотел бы—во сне, от которого ничто меня не разбудит,—мечтать так, как мечтал я в мои молодые

годы: любить мир, питать дружбу к миру, но — вдали от людей [1]).

В этом стихотворении Мицкевича занимающий нас душевный мотив представлен в некоторой эгоистической окраске: человек отрекается от радостей жизни, от блаженства любви, от дружбы — спасаясь от тех скорбей, разочарований, страданий, которые неизбежно постигают его в жизни. Еще яснее видна эгоистическая сторона такого отречения от мира в аналогичном стихотворении Лермонтова «Выхожу один я на дорогу»:

...Я ищу свободы и покоя,
Я б хотел забыться и заснуть...
Но не тем холодным сном могилы,—
Я б желал навеки так заснуть,

---

[1]) Стихотворение это, озаглавленное «Новый год», было написано под новый 1824 г. в Вильне, в тюрьме, где содержались Мицкевич и его друзья по делу «филаретов». Привожу его в подлиннике:

Nowy Rok.

Skonał rok stary; z jego popiołów wykwita
Feniks nowy; już skrzydła roztacza na niebie;
Świat go cały nadzieją i życzeniem wita:
Czegóż w tym nowym roku żądać mam dla siebie?
Może chwilek wesołych?—Znam te błyskawice.
Kiedy niebo otworzą i ziemię ozłocą,
Czekamy wniebowzięcia: aż nasze źrenice
Grubszą niżeli pierwej zasępią się nocą.
Może kochania?—Znam tę gorączkę młodości,
W Platońskie wznosi sfery, przed rajskie obrazy,
Aż silnych i wesołych strąci w ból i mdłości,
Z siódmego nieba w stepy, między zimne głazy.
Chorowałem, marzyłem, latałem i spadam.
Marzyłem boską różę; blizki jej zerwania,
Zbudziłem się; sen zniknął, róży nie posiadam,
Kolce w piersiach zostały.—Nie żądam kochania!
Może przyjaźni? Któżby nie pragnął przyjaźni!
Z bogiń, które na ziemi umie młodość tworzyć,
Wszakże tę najpiękniejszą córką wyobraźni.
Najpierwszą zwykła rodzić i ostatnią morzyć.
O, przyjaciele, jakże jesteście szczęśliwi!
Jako w palmie Armidy wszyscy żyjąc społem,
Jedna zaklęta dusza całe drzewo żywi,
Choć każdy listek zda się oddzielnym żywiołem.
Ale kiedy po drzewie grad burzliwy chłośnie,
Lub je żądło owadów jadowitych drażni:
Jakże każda gałązka dręczy się nieznośnie
Za siebie i za drugie!—Nie żądam przyjaźn !
I czegóż więc w tym nowym roku będę żądał?
Samotnego ustronia, dębowej pościeli,
Skądbym już ani blasku słońca nie oglądał,
Ni śmiechu nieprzyjaciół, ni łez przyjacieli.
Tam do końca, a nawet i po końcu świata,
Chciałbym we śnie, z którego nic mię nie obudzi,
Marzyć, jakem przemarzył moje młode lata:
Kochać świat, sprzyjać światu—zdaleka od ludzi..

Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел;
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел...

Мечта о «сладком голосе, поющем про любовь» (конечно, женскую), это во всяком случае более эгоистическое желание, чем та любовь к человеку вдали от этого человечества, о которой говорит Мицкевич. Различны также и мотивы, побуждающие стремиться к отречению от мира: у Мицкевича это, как мы только что видели, боязнь страданий, у Лермонтова же—разочарованность и равнодушие к жизни («Уж не жду от жизни ничего я, и не жаль мне прошлого ничуть»). Оба стремления (у Лермонтова и Мицкевича) могут быть названы в своем роде «психологическими утопиями», построенными на эгоистическом пессимизме; мир полон зла и страданий, но в нем есть и нечто прекрасное и самоценное, доставляющее человеку величайшие наслаждения,—и вот человек лелеет утопию—уйти от мира, избавиться от всех его зол и бед, его страданий и разочарований, но непременно так, чтобы удержать за собою и унести это прекрасное и самоценное,—будет ли это абстрактная любовь к абстрактному человечеству, или невидимый голос, чарующий душу сладкой песнью про любовь. Но эта утопическая, неосуществимая мечта столь категорически выраженная в обоих стихотворениях, является лишь поэтическим образом, который говорит или, лучше заставляет мыслить многое, что в нем самом не заключено,—который, как и всякий поэтический образ, служит только «представлением» или формою апперцепции разных мыслей и чувств. И прежде всего самая утопичность мечты указывает нам на сознание (у Мицкевича—в особенности), что без страданий и разочарований нельзя получить того душевного сокровища, которое поэт хотел бы унести с собою в могилу, что право на высокое чувство должно быть выстрадано. У Мицкевича в последнем аккорде—«любить человечество—вдали от людей»—чувствуется уверенность в противоположном, в том, что эта любовь невозможна без живых связей с людьми и без тех страданий, которые оттуда проистекают. Эти и другие мысли, возбуждаемые стихотворениями Мицкевича и Лермонтова, помогают нам еще глубже понять утопичность мечты, в них выраженной: эта м е ч т а н е и м е е т н р а в с т в е н н о г о о п р а в д а н и я. Мотивы (стремление избежать страданий — у Мицкевича, разочарованность—у Лермонтова) не суть мотивы нравственного порядка, а между тем само-то стремление, намеченная цель сводится к личному блаженству, к достижению счастливого, уравновешенного, самоуслади тельного состояния духа. Это внутреннее счастье может быть достигнуто только ценою самоотречения, жертв, нравственного подвига, и мотивы, побуждающие стремить

ся к этой «свободе и покою», чтобы не быть утопичными, должны корениться не в чем ином, как именно в нравственной сфере личной жизни.

Теперь мы можем вернуться к Лизе.

Лиза также стремится в сущности «к свободе и покою», к свободе от тягостных ей связей с людьми, от гнетущих ее противоречий жизни, от неизбежных «в мире» грехов и компромиссов, к покою души, к наполняющей ее душу несказанным блаженством близости к божеству в монастыре, к мистическим восторгам религиозной жизни. Но это высокое счастье она заслужила: она его купила ценою огромной жертвы—она отказалась ради него от счастья с любимым человеком. Это счастье было вполне возможно, и от нее зависило его осуществление. Чтобы понять всю громадность этой жертвы, нужно вспомнить, что любовь Лизы и Лаврецкого была любовь глубокая и могущественная, основанная не на скоропреходящем увлечении, а на внутреннем сродстве душ,—это была любовь на всю жизнь, она сулила настоящее, прочное счастье, то редкое поэтическое счастье, ради которого люди так легко отрекаются от высших идей, от религии, от идеалов, и только такие редкие натуры, как Лиза, способны принести его в жертву высшим, неличным стремлениям души.

Итак, это была жертва, это был подвиг самоотречения.

И это жертвоприношение было совершенно силою мотивов чисто нравственного порядка. Вспомним здесь сцену в конце главы XLII.

— Да,—сказала она глухо, — мы скоро были наказаны.

— Наказаны,—повторил Лаврецкий...—За что же вы-то наказаны?

Лиза подняла на него свои глаза. Ни горя, ни тревоги они не выражали...

Сердце в Лаврецком дрогнуло от жалости и любви.

— ...Все кончено,—прошептал он,—да, все кончено—прежде чем началось.

— Это все надо забыть,—проговорила Лиза...—Нам обоим остается исполнить наш долг. Вы, Федор Иванович, должны примириться с вашей женой.

— Лиза!

— Я вас прошу об этом; этим одним можно загладить... все, что было...

— ...Хорошо,—проговорил сквозь зубы Лаврецкий,—это я сделаю, положим; этим я исполню свой долг. Ну, а вы—в чем же ваш долг состоит?

— Про это я знаю.

Лаврецкий вдруг встрепенулся.

— Уж не собираетесь ли вы выйти за Паншина?—спросил он.

Лиза чуть заметно улыбнулась.

— О, нет! промолвила она.

Нетрудно видеть, что Лизой движет мотив не какого-нибудь иного, как именно нравственного или, точнее, нравственно-религиозного порядка. Она считает делом грѣшным, безнравственным строить свое счастье на несчастьи других. Отнять Лаврецкого от его семьи, хотя бы и не любимой им и чуждой ему, она признает почти преступлением, подлежащим наказанию. Весьма возможно, что в данном случае она ошибалась. Потеря мужа никаких нравственных, ни иных страданий не причинила бы г-же Лаврецкой и ее дочери, и все устроилось бы к общему удовольствию. Но таково уже глубокое, непоколебимое убеждение Лизы—в нерасторжимости брака, в необходимости прощения, в возможности нравственного возрождения таких испорченных натур, как жена Лаврецкого. Для нее не подлежит сомнению, что, отнимая у семьи Лаврецкого, она нарушит святость брака, лишит жену Лаврецкого мужа, его дочь—отца, его самого—возможности простить, а ее (madame Лаврецкую!)—возможности раскаяться и загладить свое прошлое. Свой чистый порыв, свою любовь к Лаврецкому она признает поэтому греховными, себя считает недостойной счастья, само счастье—невозможным и нежелательным, раз оно сопряжено с компромиссами, с нарушением чьих-то, хотя бы и фиктивных, прав. Возвращение жены Лаврецкого ей представляется поэтому предостережением свыше и даже наказанием за греховное, по ее мнению, чувство. «Теперь вы сами видите, что счастье не от нас, а от бога», говорит она Лаврецкому.

Но этого мало. Нравственные основания самоотречения Лизы оказываются еще глубже.

В сцене, где Лиза объявляет тетушке, несравненной Марфе Тимофеевне, о своем решении пойти в монастырь, она говорит, между прочим: «Я... решилась, я молилась, я просила совета у бога, все кончено, кончена моя жизнь с вами. Такой урок не даром; д а я у ж н е в п е р в ы й р а з о б э т о м д у м а ю. Счастье ко мне не шло: даже когда у меня были надежды на счатье, сердце у меня щемило. Я в с е з н а ю, и с в о и г р е х и, и ч у ж и е, и к а к п а п е н ь к а б о г а т с т в о н а ж и л; я в с е з н а ю. В с е э т о о т м о л и т ь, о т м о л и т ь н а д о...» (Гл. XLV).

Перед нами три вида самоотречения или удаления от жизни: один—у Лизы, другой—в стихотворении Мицкевича, третий—в стихотворении Лермонтова. Эти три вида являются в то же время стремлениями к т р е м р а з н ы м б л а ж е н с т в а м. Блаженство Лизы есть мистическая любовь к богу, сладость молитвы, радость покаяния и на всем этом основанный, безусловный, несокрушимый покой души. У Мицкевича это—утопическое блаженство успокоения души в высоком чувстве любви к чловечеству,—чувстве, которое, в силу изолированности его носителя от людей, неспособно ни омрачиться ни иссякнуть. У Лермонтова—это эгоистическое наслаждение поэтиче-

скими чарами любви,—не самой любовью, всегда требующей затраты душевных сил, а именно только ее поэтизированным, одухотворенным, чарующим представлением, не требующим действия «сил жизни» и совместимым с их усыпленным, дремотным состоянием [1]). Из этих трех блаженств одно только блаженство Лизы не утопично: оно вполне осуществимо—для таких натур, как она; это различие находится в тесной связи с тем фактом, что блаженству Лизы не присущ тот дух квиетизма, которым так резко запечатлены два другие. Удаление Лизы от мира может быть названо квиетистическим разве только сравнительно, напр., с активностью Марианны и с точки зрения общественной борьбы, но отнюдь не в смысле психологическом. У Лизы нет и тени стремления к психологическому квиетизму, нет никаких следов душевной усталости или изнеженности. Напротив, душа Лизы полна энергии и в высокой степени активна, ибо ее самоотречение, во-первых, такого сорта, что требует большой силы воли, духовной мощи, а во-вторых, та религиозная жизнь, которой посвящает себя Лиза, сводится к очень энергической, очень интенсивной деятельности духа, требующей большого самообладания, сосредоточения внимания на одном пункте, борьбы с рассеянностью, с ленью мысли и усталостью чувства, чему так подвержен внутренний мир человека. Наконец, молитва и покаяние, религиозный экстаз, мистическое чувство—это не пассивные состояния души, это ее энергия, это затрата душевной силы, напряженная работа мысли и чувства, несовместимая с психологическим квиетизмом, с тем дремотным состоянием «сил жизни», с тою своего рода летаргиею, о которых говорится в стихах Лермонтова и Мицкевича.

Настоящий—психологический—квиетизм есть именно стремление низвести энергию душевных процессов до того минимума, при котором эти процессы могли бы рассматриваться уже не как деятельность, а как состояние, казались бы превращенными в пассивные ощущения.

По существу дела, такое превращение невозможно, ибо все душевные процессы суть деятельности, а не состояния в собственном смысле, и все ощущения—активны. Но стремление к квиетизму духа вполне возможно и даже является неизбежным спутником душевной деятельности, в особенности такой, которая, требуя большой траты энергии, не дает человеку должного умственного и нравственного удовлетворения. Стремление к квиетизму временами сопровождается иллюзией его достижения: когда более энергичные процессы духа сменяются менее энергичными, человеку кажется, будто бы эти последние суть уже не деятельность, а состояние, будто они не активны, а пас-

[1]) Нужно читать: «чтоб в груди дремали жизни силы» (так, напр., в изд. Павленкова), а не дрожали, как печатали прежде.

сивны. Возникает приятное чувство душевного отдыха, подсказывающее сознанию ложную мысль, что основание или источник внутреннего душевного счастья—в пассивности, а не в активности духа.

Сопоставление «трех блаженств отречения от жизни» приводит нас к следующим выводам или требованиям,

1) Отречение от жизни, чтобы быть осуществимым, а не утопией, должно исходить исключительно из побуждений нравственного порядка: если, повинуясь одним только велениям нравственного убеждения и чувства, голосу совести, человек не находит для себя возможным жить с людьми, трудиться на ниве жизни,—пусть он уходит от мира, для которого он не был создан, пусть замыкается в самом себе, всецело отдается религии, философии, науке, созерцанию, подвижничеству,—чему угодно. Это не будет утопия, это не будет напрасная мечта: он в самом деле ушел от жизни, от людей и живет один,—сам по себе существует—полный собою, своим нравственным укладом, своим идейным содержанием, одной всепоглощающей мечтою, одной бессмертной любовью, одной великой мыслью. И эта любовь, мечта или мысль не пропадут даром: человечество так или иначе ими воспользуется.—Но если человек захочет уйти от жизни,—движимый эгоизмом, озлоблением, разочарованием,—он не уйдет от нее: она настигнет его в его убежище и либо покарает за малодушное бегство, либо излечит от эгоизма, вновь примирит с людьми или еще пуще озлобит,—доведет его разочарованность до отчаянья, его усталость до изможденья или же, напротив, вновь очарует и увлечет в свой водоворот.

2) Блаженство отречения должно быть куплено ценою самопожертвования, ценою подвига и оправдано высшим призванием человека. Жить в мире, «возиться с людьми» (как выражается Базаров), трудиться, бороться, страдать—это обязанность человека. От этой тяжелой обязанности он может быть освобожден только ради высшей деятельности духа, имеющей свою безотносительную ценность,—ради развития в себе какой-либо высшей, совершеннейшей духовной энергии, нравственной или умственной, которая сама по себе есть прежде всего душевный труд, тяжелый и требовательный, а потом уже—«блаженство».

3) Отрекаясь от жизни с людьми и отдаваясь всецело высшей деятельности духа, человек не имеет права требовать и получать те сорты радостей, те виды счастья, которые даются жизнью в «мире».

Таким требованиям, как бы они ни были суровы, Лиза вполне удовлетворяет, и всякий упрек в эгоистическом удалении от мира, к ней обращенный, заранее обезоруживается. Это приводит нас к рассмотрению этической стороны в психологии Лизы, к анализу ее нравственной личности.

Человек живет и движется силою весьма разнообразных внутренних стремлений, в числе которых действуют и мотивы

нравственного порядка, но они так причудливо и тесно переплетаются с мотивами других порядков, что выделить их оттуда в большинстве случаев оказывается делом весьма нелегким. И чем более полной и разносторонней жизнью живет человек, тем труднее произвести такое выделение или изолирование нравственных мотивов от других и определить для каждого данного случая или даже для целой полосы в жизни человека,—что именно было главным стимулом различных его поступков или его деятельности вообще, нравственные ли побуждения, или какие-нибудь иные, например, честолюбие. Иногда поступок человека имеет все обличье нравственного, не будучи, однако, таковым по существу дела, т.-е. по сознательным внутренним мотивам. Мы видим, например, что человек отказывается от известных, даже очень значительных благ, уступая их другим, имеющим на них больше прав, чем он,— и мы уже склонны квалифицировать этот поступок, как нравственный. Но легко может оказаться, что человек сделал это,—движимый вовсе не нравственным побуждением, а, например, ленью, нежеланием и неумением бороться, домогаться, конкурировать. Далее, поступки, имеющие обличье нравственных, часто совершаются силою увлечения идеей или силою страстного чувства. В этого рода случаях нравственное движение души совпало с другим ее стремлением и так заслонено этим последним, что часто нет возможности его выделить и определить его роль и силу; для решения вопроса нужно подождать, пока увлечение пройдет: если человек будет делать то же самое, имеющее нравственное обличье, и тогда, когда увлечение прошло, то мы скажем, что нравственный мотив должен был иметь большое значение и раньше, в период увлечения идеей или чувством. Когда Елена ушла за Инсаровым, когда Марианна бежала из дома Сипягиных,—ими руководили весьма разнообразные и сложные душевные стремления, в ряду которых, без всякого сомнения, были и чисто-нравственные. Но у Елены они слились с чувством любви к Инсарову, у Марианны они перепутались с ее увлечением идеею служения народу, с ее молодым порывом к широкой, захватывающей деятельности, к подвигу, с ее гордостью и стремлением к независимости. Не легкое дело—распутать такой психический клубок и извлечь из него как раз ту нить, которая нам нужна для психологического диагноза.

У Лизы нравственный уклад выделяется сравнительно легче, во-первых, в силу того, что в ее душевном мире он играет роль капитальную, и, во-вторых,—потому, что переплетен и совмещается у нее с таким психическим началом, которое его не затемняет,—с тою ее религиею, о которой мы говорили выше. Я именно имею в виду индивидуальную религию Лизы, а не религиозное чувство или религиозные идеи вообще, которые могут заслонять собою чисто нравственные мотивы так же точно, как это делают и другие чувства или идеи. Если человек поступает нравственно и при этом верит, что за безнравственные поступки

он будет мучиться в аду, или если человек отрекается от житейских благ или идет на мученический подвиг, движимый религиозным фанатизмом, то мы опять получаем тот душевный «клубок», в котором так трудно распознать потерянную в нем нить чисто нравственного движения души. Но не таково отношение нравственного уклада к религиозному у Лизы. Во всем ее существе вы ясно видите вечно бодрствующее, всегда настороже, живое и тонкое нравственное чувство, род прирожденного нравственного такта или чутья, безошибочно и моментально решающего, что хорошо, что дурно, что должно делать, чего не должно делать,—независимо от того, приятно это кому-нибудь или неприятно, полезно или бесполезно, причинит ли данный нравственный поступок огорчение, страдания или, напротив, удовольствие и радость близким людям. Безоглядный, бесповоротный, математически правильно действующий, неосложненный ни любовью, ни гордостью, ни честолюбием, ни молодыми порывами, ни идеею, чистый, беспримесный категорический императив нравственного долга,—вот что составляет главную основу душевной жизни Лизы, вот то, что образует ее психическую индивидуальность. Эта особенность Лизы так ясна, так несомненна, что—можно быть уверенным—в случае конфликта между велениями ее нравственного чувства и требованиями ее религии—она, при всей своей религиозности, не колеблясь поступила бы по указаниям первого, а не второй; после чего, в глубине своей наивности, она каялась бы и отмаливала этот «грех», но «грех» все-таки был бы совершен и в случае повторения конфликта снова повторен. Я говорю так для того, чтобы яснее и резче оттенить самобытность и силу нравственного начала у Лизы, и вовсе не хочу этим сказать, что религиозная сторона отодвинута у нее на второй план. Настоящее соотношение обоих начал у Лизы таково: нравственная сторона составляет основу ее личности, а религиозная есть основа этой основы. Во избежание недоразумений, нужно пояснить, что, определяя так соотношение этих двух начал у Лизы, я вовсе не исхожу из теории (по моему мнению, ошибочной) о происхождении и зависимости нравственности от религии. Я имею в виду психологическое соображение, не имеющее ничего общего с этой теорией и состоящее в следующем.

Изо всех душевных процессов, образующих личность, самый личный—это именно процесс нравственный. Как носительница нравственного категорического императива, личность является самодовлеющей единицей: она сама себе судья, и ее нравственный мир, голос ее совести, совокупность ее нравственных чувств и понятий составляют нечто глубоко интимное, сокровенное, замкнутое в себе, резко индивидуальное. Вот именно в силу этой особенности нравственного процесса он не может сам по себе быть единственным и последним основанием психической жизни: личность, душевная жизнь которой вся ушла бы в одну

чистую нравственность, была бы личностью совершенно изолированной, замкнутой в себе, самодовлеющей и фатально пришла бы к потере душевного равновесия, к сатанинской гордости, к мании величия, к крайнему самоутверждению. Это был бы один из самых резких случаев эгоцентризма, который обнаруживал бы явную тенденцию перейти в настоящий эгоизм. Поэтому-то нравственное начало должно быть уравновешено другими, не столь личными, более центробежными движениями души. В этих движениях личность находит противовес чисто нравственным стремлениям и таким образом приобретает душевную устойчивость. Чисто нравственные мотивы переплетаются с семейными, общественными, национальными, общечеловеческими стремлениями, религиозными верованиями, умственными (философскими, научными, художественными) интересами и т. д., и образуется тот «клубок», о котором мы говорили выше. Чем сильнее и ярче выражено в человеке нравственное начало, т.-е. чем выше и могущественнее его нравственное «я», тем значительнее и шире должны быть те стремления его души, которые выводят его из индивидуальной сферы,—иначе равновесия не будет. Для таких натур, как Лиза, выделяющихся из уровня обыкновенных смертных необычайно высоким подъемом и энергией нравственного начала,—уравновешивающим устоем ему может служить только какое-нибудь всеобъемлющее, всемирное, космическое, мистическое стремление. Лиза—из числа тех, для которых оно возможно только на религиозной почве. В этом—чисто психологическом—смысле я и говорю, что у Лизы религия составляет основу или опору ее нравственных стремлений. Я вижу здесь проявление некоторого психического ритма: чем выше подымается личность—как самодовлеющее, замкнутое в себе, самоопределяющееся «я»,—тем настойчивее скажется потребность привязать это «я» к чему-нибудь вне его находящемуся, объективному. Сознание собственного достоинства и нравственная гордость человека ищут себе опоры или уравновешивающего начала в смирении, в самоотречении. Если нравственные струны души звучат в унисон с другими, напр., струнами альтруизма, честолюбия, увлечения идеею и т. д.,—тогда в созвучной игре этих последних они найдут искомую гармонию, и внутренний мир человека уравновесится психическими связями с целым, семьей, обществом, государством, народом, наконец, народами. Это целое непременно должно быть живое, конкретное, наделенное психической жизнью и способное поэтому войти в психические связи с индивидуумом. Но если нравственные струны души, обособившись ото всех других, начнут звучать самостоятельно чистыми, беспримесными, полными аккордами категорического императива,—тогда личность не будет уже тяготеть к живому, конкретному целому и не найдет, даже не будет искать уравновешения в живых связях с людьми. Связи с временным, условным, преходящим не в состоянии уравновесить

абсолютную автономию личности, возобладавшую силою обособленного действия нравственного начала. Этой безусловной автономии должна быть противопоставлена з а в и с и м о с т ь личности от такого начала, которое личность признавала бы наивысшим, абсолютным, вечным. Этим началом может быть или идея божества в одной из ее исторических форм или идея космоса в одной из ее философских концепций. Всегда, но в разной мере и в различном смысле, идея этого рода—мистична (или «супрарациональна»), и потому и само психологическое тяготение личности к абсолютному началу легко может получить (и в большинстве случаев получает) в сознании человека мистическую окраску; ввиду с у п р а - р а ц и о н а л ь н о с т и идеи вечного, бесконечного, безначального, безусловного, психологическая связь с непознаваемым началом, которое за этою идеею скрывается, обыкновенно представляется человеку с у п р а - н а т у р а л ь н о й. Является ли она в таком освещении, или нет, во всяком случае она есть особый психический процесс, который, в отличие от других, мы называем р е л и г и о з н ы м. Принимая в соображение ту важную роль, которую в этом процессе играет сознание, мы скажем так: когда человек пристально всматривается в свое нравственное чувство и освещает его светом сознательной мысли, тогда эта сознательная мысль его обнаруживает стремление увидеть—либо божество, либо космос,—откуда, между прочим, возникает психологически обоснованное, но логически необязательное умственное стремление приписывать самому нравственному началу супранатуральное или трансцендентное п р о и с х о ж д е н и е.

Мы затронули очень сложный вопрос. В «Приложении II» читатель найдет более обстоятельное изложение моей мысли. Здесь же вернемся к Лизе.

Она пристально и «неотвратно» [1]) всматривалась в свой нравственный мир и освещала его тихим светом своей детски-чистой любви. И, движимая тем душевным стремлением, котором мы только что говорили, она увидела бога.

Натура, целиком основанная на нравственном чувстве, она не могла отрешиться от постоянных помыслов о долге и отдаться призыву других побуждений, которым так подвластны обыкновенные души человеческие,—и была осуждена жить замкнутою в своем личном мире. А потому она не только увидела бога, но и возлюбила его всеми силами своей чистой, женственной и наивной души. Это не было одно только с о з е р ц а н и е божества, это была всепоглощающая, восторженная, нежная, глубокая м и с т и ч е с к а я л ю б о в ь.

И в этой мистической любви к божеству сказались все лучшие стороны женской натуры, воплощением которых является Лиза. Представим себе эти стороны в их наивысшем развитии,

[1]) Выражение Тургенева в «Песни торжествующей любви».

в их апофеозе, представим себе девственную чистоту и целомудрие возвысившимися до полной свободы от власти обыкновенной, биопсихической женственности, женскую жалость и сострадание—возведенными в высшую любовь ко всему живому, нежность и кротость женской души—претворенными в евангельское всепрощение,—вообразим все это,—и в результате мы получим какую-то огромную силу, психическую энергию особого рода, отмеченную печатью идеальной, одухотворенной женственности.

По самой природе своей, эта сила в высокой степени экспансивна. Она не может обратиться внутрь и замкнуться в индивидуальной сфере личности, как это делает нравственное чувство: в противоположность последнему, она стремится выйти из личной сферы и ищет точки приложения—вне индивидуума. Но этой точки приложения она не найдет нигде—кроме мистической религии.

Перейти в любовь к отдельному человеку и потом истратиться на семью—эта женственная душевная сила могла бы только под условием самоограничения, даже самоотрицания: ей пришлось бы оставить не у дел целую половину своих составных элементов и, кроме того, воспринять в себя нечто ей чуждое, например, некоторый эгоизм, способность к исключительной привязанности к любимому человеку, к с в о и м детям, и массу мелких чувств, с нею несовместимых. Не может она также обратиться и к служению страждущему человечеству: перейдя в деятельную любовь к людям, она опять-таки принуждена была бы изменить свой состав и вступить в союз с некоторыми чувствами и стремлениями, находящимися во внутреннем с нею противоречии. Служение человечеству, хотя бы исключительно на почве благотворительности, все-таки предполагает борьбу и ожесточение, например, против тех, кто причиняет страдания людям. Об ином—высшем—служении человечеству—на почве общественной борьбы—и говорить нечего: душа Лизы непригодна для этой борьбы уже по тому одному, что она—не от мира сего.

Только в религиозном подвиге найдет эта душевная сила исход себе, и в боге—точку приложения. В этой сфере энергия идеальной женственности этого типа может действовать и творить, не теряя ни одного из своих элементов и не воспринимая чуждых себе.

Здесь осуществляется синтез начал нравственного и религиозного, и личность обретает несокрушимый покой души и высшее блаженство, доступное только избранным, религиозным по призванию, натурам, мистическое счастье, которого нельзя ни отнять, ни отравить, ни опошлить.

ГЛАВА VIII.

I.

Разбирая женские типы Тургенева, мы оставляли до сих пор в стороне вопрос о том, при помощи каких художественных приемов они воспроизведены. Несколько замечаний в этом смысле, сделанных в главе о Зинаиде («Первая любовь»), в счет не идут.

Обойти этот вопрос в труде, посвященном изучению Тургеневского творчества, было бы непростительным упущением. Для восполнения такого пробела я считаю достаточным рассмотреть с некоторыми подробностями художественное изображение одного из важнейших женских типов, созданных Тургеневым,— именно такого, который по праву может считаться типичным образчиком художественной манеры Тургенева. К числу таковых, несомненно, принадлежит образ Л и з ы. В предыдущей главе мы рассмотрели этот образ по существу, т.-е. со стороны идей, для апперцепции которых он может служить; теперь мы постараемся исследовать его со стороны тех художественных приемов, силою которых он был создан. И, быть может, наш анализ послужит к устранению иллюзии, в которую нередко впадают многие, читая и перечитывая Тургенева: им кажется, будто создание известного образа (напр., Лизы) не стоило автору большого труда, будто образ создался скорее силою «вдохновения», чем упорной работы мысли. Трудящийся автор, погруженный в анализ, задумывающийся над тем, как бы лучше изобразить, как оттенить, какими красками написать, какой взять тон и т. д., совсем не виден читателю. Оттуда, между прочим, мнение, которое иногда приходится слышать, будто Тургенев, сравнительно с Толстым, художник «поверхностный», не идущий в глубь вещей, создающий образы прелестные, но не основанные на глубоком изучении людей и жизни. Такое суждение может быть опровергнуто только анализом Тургеневских образов по существу, т.-е. со стороны их содержания. Это мы и делали до сих пор. Иллюзия легкости творчества, иллюзия отсутствия труда, направленного на самое изображение типов, разрушится, если мы из роли читателя перейдем в роль исследователя и по-

стараемся вникнуть в те художественные приемы, которые применены автором в том или другом случае. Мы убедимся тогда, что все здесь строго обдумано, тщательно взвешено и тонко соображено, что на это дело потрачено много упорного труда—художественной мысли.

Лиза появляется впервые в конце главы III: Паншин, сойдя с лошади, вбегает в комнату, и «в то же время на пороге другой двери показалась стройная, высокая, черноволосая девушка лет 19-ти,—старшая дочь Марьи Дмитриевны, Лиза». Затем только в главе VI мы несколько знакомимся с Лизой на основании ее разговора с Паншиным и с Леммом по поводу кантаты, сочиненной последним. Из немногих слов, сказанных здесь Лизою, мы выносим известное впечатление, заставляющее нас подозревать, что это—девушка не совсем обыкновенная, что в ее натуре есть нечто особенное, некоторая, пока еще неведомая глубина, соединенная с простотою и ясностью души. Такое впечатление не осуществилось бы, если бы эта сцена была помещена раньше, если бы ей не предшествовали главы IV, заключающая в себе характеристику Паншина, и в особенности—V, целиком посвященная Лемму. Эти две главы, в которых Лиза отсутствует, имеют огромное значение именно для постепенного и незаметного создания в мысли читателя образа Лизы. Обе характеристики—Паншина и Лемма—в этих двух коротеньких главках, можно сказать, закончены, и в распоряжении читателя таким образом оказываются две известные величины. Глава VI (объяснение Лизы с Паншиным и Леммом по поводу кантаты) указывает нам на отношение к этим двум уже известным величинам третьей—неизвестной, Лизы. Получается род художественного силлогизма или уравнения, подсказывающего читателю, незаметно для него самого, определение Лизы. Это «подсказывание» начинается уже в конце главы V. Из предыдущих двух страниц ее мы узнаем, что такое Лемм; мы выносим убеждение, что это—умственная и нравственная величина весьма значительная. «Поклонник Баха и Генделя (читаем мы), знаток своего дела, одаренный живым воображением и той смелостью мысли, которая доступна одному германскому племени, Лемм со временем—кто знает?—стал бы в ряду великих композиторов своей родины, если бы жизнь иначе его повела: но не под счастливой звездой он родился!..» Так вот в конце этой главы нам дают понять, что этот замечательный человек высоко ценит Лизу. Нам этого не говорят прямо, а заставляют нас самих сделать, и притом бессознательно, такое заключение, которое и является немаловажным «штрихом» в деле постепенного возникновения в нашем воображении образа Лизы. Сказано лишь, что Лемм «давно ничего не сочинял; но, видно, Лиза, лучшая его ученица, умела его расшевелить: он написал для

нее кантату...» Сведения об этой кантате (надпись и посвящение: «только праведные правы» и т. д. и приписка «für Sie allein») дорисовывают до конца тот «штрих», о котором мы говорим. Читая все это, читатель не думает о Лизе, он думает только о Лемме, о котором и идет речь, и потому не догадывается, что эти черточки не только служат для характеристики Лемма, но очень важны для дальнейшего выяснения натуры Лизы. Это нисколько не мешает этим черточкам делать свое дело, и образ Лизы начинает нечувствительно складываться в голове читателя. Без всякого сомнения, такая группировка черт, такое освещение Лизы светом, отраженным от Лемма, вышли не сами собою: здесь виден тонкий расчет художника. Не случайно также, а преднамеренно так резко противупоставлены Лемм и Паншин, и Лемм впервые выведен на сцену в главе IV тотчас после Паншинского романса: «...всем присутствовавшим очень понравилось произведение молодого диллетанта: но за дверью гостиной, в передней, стоял только что пришедший уже старый человек, которому, судя по выражению его потупленного лица и движениям плечей, романс Паншина, хотя и премиленький, не доставил удовольствия»... Ввиду художественного удобства появления Лемма как раз в этот момент, несколько нарушен принятый (очевидно, с расчетом на известный художественный эффект) в первых главах порядок появления новых лиц в самом конце главы [1]).

В главе VII даны еще две-три незаметные черточки, которые, однакоже, западают мимоходом в голову читателя и, присоединяясь к прежним, подвигают вперед характеристику Лизы. Это именно замечание Лаврецкого, что у Лизы еще восемь лет тому назад, когда он в последний раз ее видел,—было «такое лицо, которого не забываешь», и далее—объяснение с Паншиным в конце главы. Отметим также, что в этой главе впервые применен прием, который мы встретим не раз в дальнейшем, а именно—глава заканчивается «немой картиной»: внизу, на пороге гостиной, Паншин объясняется в любви Лизе, которая «ничего не отвечала ему...», а наверху, в комнате Марфы Тимофеевны, сидел Лаврецкий; «старушка, стоя перед ним, изредка и молча гладила его по волосам... Он ничего не сказал своей старинной доброй приятельнице, и она его не расспрашивала... Да и к чему было говорить, о чем расспрашивать? Она и так все понимала, она и так сочувствовала всему, чем переполнялось его сердце».

С VIII главы и до XVI включительно идет большое (может быть, слишком большое) отступление, где излагается про-

[1]) В конце первой главы является Гедеоновский, в конце II-й—Паншин, в конце III-й—Лиза, в IV—страницей выше конца—Лемм, в самом конце VI—Лаврецкий. (V-я повествует о Лемме и является первым из трех отступлений повествовательного и объяснительного характера: второе о Лаврецком, третье о Лизе. Об этих отступлениях будет речь ниже).

шлое Лаврецкого и вообще история «дворянского гнезда» Лаврецких.

Нить прерванного рассказа восстановляется с главы XVII. Лаврецкий встречает Лизу, идущую в церковь, и из короткого разговора с нею узнает, что Лиза религиозна. Он просит ее помолиться и за него. «Лиза остановилась и обернулась к нему.— Извольте,—сказала она, прямо глядя ему в лицо,—я помолюсь и за вас...» Это опять один из тех незаметных, при беглом чтении легко ускользающих от внимания читателя штрихов, которые, однакоже, присоединяясь ко множеству других, им подобных, созидают в воображении читателя образ Лизы и вместе с тем постоянно плетут психологическую нить взаимных отношений Лизы и Лаврецкого. Читатель мог и не остановиться на этих двух строчках, но они заронили ему в голову уверенность или готовность думать, что Лиза глубоко религиозна, что для нее молитва—дело серьезное. И в этих словах Лизы («извольте, я помолюсь и за вас»), в тоне, с которым они были сказаны (автор дает нам почувствовать этот тон), Лаврецкий должен был почуять проявление души глубокой и своеобразной. Но, подобно читателю, и Лаврецкий еще далек от полного и надлежащего понимания Лизы,—он только подготовляется к таковому, невольно и постепенно подчиняясь обаянию этой чистой и высокой души.

После этой коротенькой сценки Лиза появляется впервые только в главе XXIII [1]),—тем не менее, на протяжении этих глав XVII—XXIII ее образ значительно выясняется, и мозаичная работа его созидания далеко подвигается вперед. Такой результат достигнут указаниями на то, как думают о Лизе, как понимают ее, как относятся к ней другие лица, уже известные читателю, а именно Марфа Тимофеевна, Лаврецкий и в особенности Лемм. Первая вносит свою лепту в это трудное кропотливое дело созидания образа Лизы—высказывая Лаврецкому (в гл. XVII) свое резко-отрицательное отношение к личности и сватовству Паншина. На вопрос Лаврецкого: «ну, а Лиза к нему неравнодушна?»—она отвечает, невольно попадая в тон настроения Лаврецкого: «кажется, он ей нравится,—а, впрочем, Господь ее ведает! Чужая душа, ты знаешь, темный лес, а девичья и подавно»,—на что Лаврецкий замечает: «да, девичью душу не разгадаешь». Это дает направление мыслям Лаврецкого о Лизе в следующей XVIII главе (на пути в деревню): «вот,—думал он,—новое существо только-что вступает в жизнь. Славная девушка, что-то из нее выйдет. Она и собой хороша. Бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные и взгляд честный и невинный. Жаль, она, кажется, восторженна немножко. Рост славный, и так легко ходит, и голос тихий. Очень я люблю, когда она вдруг остановится, слушает со вниманием, без улыбки, по-

[1]) Ее присутствие в главе XXI в счет не идет.

том задумается и откинет назад свои волосы»... Кстати заметить, даже наружность Лизы описана Тургеневым не так, как в большинстве случаев описывается у него наружность других героинь: портрет Лизы не дан сразу, а отдельные его черты, будто случайно, разбросаны в разных местах романа. Здесь, в гл. XVIII, впервые после очень краткого указания на внешность героини, сделанного в конце главы III, даны—в размышлениях Лаврецкого—дополнительные черты.

Отношение Лаврецкого к Лизе приблизительно такое же, как и отношение к ней читателя: для Лаврецкого она пока еще загадка, величина неизвестная; но в этой неизвестной величине он уже прозревает нечто значительное и своеобразное,—натуру, полную чарующей прелести и глубокого интереса. И для него, как и для читателя, в целях выяснения этой натуры, ее глубины, ее обаяния, дружно работают другие лица, одни прямо, другие косвенно. Но важнее всего в этом отношении роль Лемма. В «построение Лизы» он вносит элемент творческий, поэтический, музыкальный. Намеки в этом смысле попадались и раньше (кантата, музыка в гл. XXI), но только с главы XXII Лемм окончательно выступает в этой роли. Я имею в виду коротенькую, но прелестную сцену в дороге (Лаврецкий и Лемм едут в деревню), которую я попрошу читателя восстановить в памяти. При этом необходимо припомнить последние строки предыдущей XXI главы: «Даже сидя в коляске, старик продолжал дичиться и ежиться, но тихий, теплый воздух, легкий ветерок, легкие тени, запах травы, березовых почек, мирное сияние безлунного звездного неба, дружный топот и фырканье лошадей, все обаяния дороги, весны, ночи — спустились в душу бедного немца, и он сам первый заговорил с Лаврецким». После этого и идет XXII глава, начинающаяся словами: «Он стал говорить о музыке, о Лизе, потом опять о музыке. Он как будто медленнее произносил слова, когда говорил о Лизе». Глава заключает в себе всего 2 страницы, которые можно резюмировать так: Лемм, этот необыкновенный человек, несчастный и трогательный старик, размечтался о «музыке и о Лизе» и в приливе неопределенных вдохновений поэтизирует: «Вы, звезды! О, вы, чистые звезды!» Из этих вдохновений пока ничего не выходит, но для читателя и для Лаврецкого эти вариации старика о звездах, о невинных сердцах, о любви—дают в результате своеобразную психологическую ассоциацию, в состав которой входит и образ Лизы. От старого музыканта и «поэта в душе» падает на эту все еще загадочную фигуру своеобразное освещение, которое в главе XXIII еще усиливается—тирадою Лемма по поводу предполагаемой любви Лизы к Паншину: «Нет, горячится старик, она его не любит, т.-е. очень чиста сердцем и не знает сама, что это значит—любить... Она может любить одно прекрасное, а он не прекрасен, т.-е. душа его не прекрасна».—«Дражайший маэстро! воскликнул вдруг Лаврецкий, — мне

сдается, что вы сами влюблены в мою кузину». — Лемм вдруг остановился.— «Пожалуйста,— начал он неверным голосом,— не шутите так надо мною. Я не безумец: я в темную могилу гляжу, не в розовую будущность».

Для читателя и для Лаврецкого эта ассоциация служит важною подготовкою для встречи Лизы в следующих главах, начиная с XXIV. Неизвестная величина начинает понемногу выясняться,—душа загадочной девушки постепенно раскрывается перед нами. В главе XXIV мы находим сравнительно длинный разговор Лаврецкого с Лизой несколько интимного характера—об отношениях Лаврецкого к жене. Этому разговору, где ярко выступает глубокая религиозная и нравственная убежденность Лизы, предшествуют следующие строки: «Они разговорились; она успела уже привыкнуть к нему,—да она и вообще не дичилась [1]). Он слушал ее, глядя ей в лицо, и мысленно твердил слова Лемма, соглашался с ним. Случается иногда, что два уже знакомых, но не близких друг другу человека внезапно и быстро сближаются в течение нескольких мгновений,— и сознание этого сближения тотчас выражается в их взглядах, в их дружелюбных и тихих усмешках, в самых их движениях. Именно это случилось с Лаврецким и Лизой. «Вот он какой», подумала она, ласково глядя на него; «вот ты какая», подумал и он.—Раз это сближение и взаимное доверие было почувствовано ими, Лиза, не колеблясь, сама первая заговорила на щекотливую тему о супружеских отношениях Лаврецкого. Из всего разговора ясно видно, что Лизою руководило вовсе не любопытство, столь свойственное женщинам, не соблазн пикантной темы для беседы,—а чистый порыв глубоко-убежденного человека—указать другому, возбуждающему симпатию и сострадание, правильный путь, вызвать в нем известные чувства—жалости, желания простить—по отношению к жене, хотя бы и виновной. Отметим также одну характерную черту Лизы, проявляющуюся как тут, так и в других местах: это—своеобразная и непреклонная, несговорчивая логика христиански-убежденного ума, ненарушимо стоящего на устоях этики всепрощения, примирения, покорности и безропотности в несчастии. Этот разговор не был тихой задушевной беседой, это был спор, при чем Лаврецкий даже сердился и топал ногою. И, конечно, из этого спора он, как и мы, читатели, должен был вынести убеждение в том, что в характере Лизы, этой кроткой, женственно-нежной натуры, скрывается особое душевное начало, стойкое и неуклонное, как логика, неумолимое, как религиозный кодекс, бесповоротное, как категорический императив нравственного.

Минуя главу XXV, заключающую в себе несравненный эпизод о несравненном Михалевиче, переходим к следующей

[1]) Опять, как бы невзначай, но с несомненным намерением вставленное замечание, не лишенное значения для понимания Лизы: Лиза молчалива и сосредоточена, не экспансивна, но она не—«дичок».

главе XXVI, где образ Лизы, наконец, дорисовывается и выступает в полном обаянии всех чар своей глубокой непосредственности, своей умной наивности.

Марья Дмитриевна с дочерьми—в гостях у Лаврецкого, в деревне. Лаврецкий и Лиза на плотине—чудный сюжет для художника-живописца. «Лаврецкий глядел на ее чистый, несколько-строгий профиль, на заткнутые за уши волосы, на нежные щеки, которые загорели у ней, как у ребенка,—и думал: о, как мило стоишь ты над моим прудом!»—В разговоре с Лаврецким опять обнаруживается—мимоходом, словно невзначай—то религиозное начало в Лизе, о котором мы только-что говорили. Здесь находятся знаменитые слова Лизы, что «христианином нужно быть не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть!» Тут же мы узнаем, что Лиза думает о смерти. Наконец, замечание в конце главы об уме Лизы и ее наивный ответ: «Право? А я так думала, что у меня, как у моей горничной Насти, своих слов нет»,—окончательно воссоздают в нашем воображении подлинный образ Лизы. С этого момента мы и Лаврецкий ее знаем.

II.

Отношения Лизы и Лаврецкого, как они до сих пор сложились, были отношениями взаимного доверия и дружбы, несколько осложненной все возраставшим интересом друг к другу. Лаврецкий видел в Лизе натуру не совсем обыкновенную, и Лиза отличала Лаврецкого от других мужчин. Завязывались те душевные связи, из которых со временем могло развиться более живое и страстное чувство. Это развитие было значительно ускорено неожиданным известием о смерти жены Лаврецкого (гл. XXVII). Оттуда—резкая перемена в настроении нашего героя. Известие поразило его, взволновало, выбило из колеи и, главное,—обрадовало. Он почуял свободу и возможность новой любви и счастья. Но как отразилось это известие на Лизе? Это мы узнаем из главы XXIX, где в длинном разговоре Лаврецкого с Лизой на тему о предполагаемой покойнице, о «прощении», о счастьи, о Паншине—ярко обрисовывается натура Лизы вообще и ее душевное состояние в данную минуту. Прелюдией к этому—очень важному в структуре всего романа—месту служат следующие строки в конце предыдущей XXVIII главы: «Лиза пришла в гостиную и села в угол; Лаврецкий посмотрел на нее, она на него посмотрела—и обоим стало жутко. Он прочел недоумение и какой-то тайный упрек на ее лице...» Вот именно в разговоре главы XXIX Лизою явно руководит желание выяснить свои недоумения и высказать Лаврецкому тот упрек, который он накануне прочел на ее лице. Оттуда, так сказать, активная роль Лизы в этой беседе. Она ведет разговор, она задает вопросы и

требует ответов, она допрашивает и почти обвиняет Лаврецкого. Уже раньше она догадывалась, что неожиданное известие о б-радовало Лаврецкого, что в глубине души он ликует по случаю смерти жены,—и вот эта-то догадка и повергает ее в недоумение. Она не может согласовать несомненной для нее греховности и жестокости такого чувства с сложившимся уже у нее представлением о Лаврецком, как о человеке нравственно-чистом, сердечном, добром. «Скажите,—допрашивает она,—вы не огорчены?»—Нисколько? Я сам не знаю, что я чувствую,—уклончиво ответил подсудимый.—«Но ведь вы ее любили прежде?»—Любил.—«Очень?»—Очень.—«И не огорчены ее смертью?»—Она не теперь для меня умерла,—опять уклончивый ответ, после которого следует вердикт: «Это грешно, что вы говорите... Не сердитесь на меня. Вы меня назвали своим другом: друг все может говорить. Мне, право, даже страшно... Вчера у вас такое нехорошее было лицо... Помните, недавно, как вы жаловались на нее? А ее уже тогда, может быть, на свете не было. Это страшно. Точно это вам в наказание послано». Недоумение Лизы отчасти разъяснено, упрек высказан, но она все еще не удовлетворена. Лаврецкий оказывается ниже ее идеала. Он грешник. Теперь ему следует не радоваться, не ликовать, а каяться и молить бога о прощении. Лиза это и высказывает ему: за вердиктом следует эпитимия.

До сих пор, задавая вопросы, требуя ответа, выражая свои упреки, Лиза сохраняет самообладание и спокойствие духа. Она смело высказывает свои мысли и, основываясь на правах дружбы, исходя из живого сочувствия к положению Лаврецкого, не боится даже затрагивать очень щекотливые пункты (напр., о будущности дочери, которую Лаврецкий не признает своею). Это спокойствие Лизы, очевидно, обусловлено тем, что она еще не влюблена в Лаврецкого и даже не знает о том чувстве, которое она уже внушила ему. Как только она узнает это или, по крайней мере, начнет подозревать,—покой ее души, ясность ее мысли будут нарушены. Вот это-то и случилось тут же, в течение разговора, который мы анализируем, когда Лаврецкий сказал, что он был бы, вероятно, более огорчен смертью жены, если бы получил это известие двумя неделями раньше. «Двумя неделями? возразила Лиза.—Да что ж такое случилось в эти две недели?»—Лаврецкий ничего не отвечал, а Лиза вдруг покраснела еще пуще прежнего.—«Да, да, вы угадали,—подхватил внезапно Лаврецкий:—в течение этих двух недель я узнал, что значит чистая женская душа, и мое прошедшее еще дальше от меня отодвинулось». Затем следует признание Лизы относительно ее чувств к Паншину и горячие речи Лаврецкого, убеждающего Лизу не выходить замуж без любви, в особенности—за Паншина, который недостоин ее. Вот тут-то Лиза и догадывается, что она помимо воли зажгла в Лаврецком чувство более страстное, чем дружба. Это открытие действует на нее потрясаю-

щим образом—тем более, что и в себе она сознает возможност возникновения такого же чувства к Лаврецкому. В перспекти ей открывается неизбежность роковой коллизии между вл чением сердца и ее религиозными убеждениями. И вот почему в слова Лаврецкого «не правда ли, вы обещаете мне не спешит (замужеством)»,—«она ни слова не вымолвила—не оттого, чт она решилась «спешить», но оттого, что сердце у ней слишком сил но билось, и чувство, похожее на страх, захватило дыхание Этим и заканчивается глава XXIX, представляющая собо как видно из вышесказанного, поворотный пункт в развити романа и в особенности в душевной истории Лизы. «Дворянско гнездо», можно сказать, делится на две части: первая, изобража щая Лизу в состоянии душевной ясности и уравновешенност заканчивается главой XXIX-й, и от нее начинается вторая част рисующая полную глубокого трагизма коллизию в душе Лизы когда ее внутренний мир был нарушен л ю б о в ь ю, и те громче, тем настойчивее заговорили ее религиозные и нравстве ные стремления.

Постепенное развитие этой коллизии очерчено намеками,— в главе XXX беглым, как бы подавленным разговором (фортепьяно), в главе XXXI — сценою в церкви, где, межд прочим, видно, что Лаврецкий отчасти подчинился религиозном влиянию Лизы: «Он взглянул на Лизу...—Ты меня сюда при вела, подумал он:—коснись же меня, коснись моей души. Он все так же тихо молилась; лицо ее показалось ему радостным и он умилился вновь, он попросил другой душе—покоя, своей— прощения»...— Намеки главы XXXII заключены в следующе разговоре: «Вы прочли эту книгу?—спрашивает Лаврецкий.— Нет, мне теперь не до книг,—отвечала она и хотела уйти.— Постойте на минуту; я с вами давно не был наедине. Вы словн боитесь меня.—Да.—Отчего же, помилуйте?—Не знаю...—Ска жите, вы еще не решились?—Что вы хотите сказать?—промол вила она, не поднимая глаз.—Вы понимаете меня.—Лиза вдру вспыхнула.—Не спрашивайте меня ни о чем, произнесла она живостью,—я ничего не знаю, я с а м а с е б я н е з н а ю. И она тотчас же удалилась».—В сцене у Калитиных, после м лебствия (конец той же главы), «Лаврецкий подсел было к Лиз но она держалась строго, почти сурово и ни разу не взглянул на него. Она как будто с намерением его не замечала; к а к а я т о х о л о д н а я, в а ж н а я в о с т о р ж е н н о с т ь н а ш л а н а н е е... Он чувствовал: что-то было в Лизе, куд он проникнуть не мог».

Таковы симптомы глухой борьбы, происходившей в душ Лизы. Она уже знала, что о н ее любит, и считала это несчастье и грехом; она уже начинала сознавать и в себе зарождение люб в и к н е м у, и это чувство казалось ей чем-то вроде падения, пре ступления, святотатственного нарушения заветов религии нравственности. Но в то же время она не могла не знать, что эт

чувство по-своему чисто и свято, что в нем нет ничего грязного, ничего греховного. Манящая прелесть зарождающегося чувства, чарующая поэзия первой любви уже овладевали душою Лизы,— и не знала она, как сладить с этим обаянием, как вырвать это чувство,—да и в самом ли деле так уже необходимо вырвать его? А что—если оно ниспослано свыше? Но для чего: для искушения, для испытания или для счастья, для радостей земных? Как решить этот вопрос, где найти ответ? Для Лизы ясно: нужно обратиться к богу, нужно молиться ему: он укажет.—Она любила и молилась.

Любовь, осложненная молитвою.—это совсем особая любовь, к которой способны только такие натуры, как Лиза.—любовь, в которой замешано третье лицо—божество. Это лицо—не равнодушный зритель, не холодный созерцатель. Оно принимает живое участие в душевной коллизии героини и может позволить и воспретить, поощрить и покарать. Оно позволило в главе XXXII-й Лаврецкому разбить Паншина в словесном турнире «по всем пунктам» и дало Лизе почувствовать, что «оба они (Лиза и Лаврецкий) и любят, и не любят одно и то же» (гл. XXXIV). По окончании турнира они, «словно сговорившись, оба встали и поместились возле Марфы Тимофеевны. Им сделалось вдруг так хорошо обоим, что они даже побоялись остаться вдвоем,—и в то же время они почувствовали оба, что испытанное ими в последние дни смущение исчезло и не возвратится более»... Глава (XXXIII) оканчивается «картиною»: «Все затихло в комнате, слышалось только слабое потрескивание восковых свечей... да широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая песня соловья».—Затем идет удивительное, в поэтическом отношении, изображение — в главе XXXIV — апофеоза любви Лаврецкого и Лизы. «Они сидели возле Марфы Тимофеевны и, казалось, следили за ее игрой (в карты)... а между тем у каждого из них сердце росло в груди, и ничего для них не пропадало: для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали, убаюканные сном, и негой лета, и теплом. Лаврецкий отдавался весь увлекавшей его волне—и радовался; но слово не выразит того, что происходило в чистой душе девушки: оно было тайной для нее самой; и в ней же останется оно и для всех тайной. Никто не знает, никто не видел и не увидит никогда, как, призванное к жизни и процветанию, наливается и зреет зерно в лоне земли».

Для надлежащей оценки художественного образа Лизы необходимо вникнуть в настоящий смысл этих строк.

III.

Эти поэтические строки отнюдь не должны быть рассматриваемы, как одна из столь обычных в изящной литературе стилистических прикрас в описаниях любви,—как род общего места,

которое легко могло бы быть перенесено из одного романа в другой и везде было бы кстати.

Сущность разбираемой мысли Тургенева сводится к указанию на таинственность, на мистичность зарождения любви в душе Лизы. Дело идет специально о Лизе, как художественном типе, т.-е., во-первых, об индивидуальной Лизе, героине «Дворянского гнезда», и, во-вторых, обо всех тех женских натурах, которые ей сродни, которых обобщением или представителем служит образ, созданный Тургеневым. Не всякая любовь, женская или мужская, таинственна, не всегда ее зарождение мистично. Душевное состояние, его выражающее, зачастую может быть с большею или меньшею точностью определено и выражено словами или художественными образами. Вот, напр., соответственное душевное состояние Лаврецкого вполне определимо. Но не таково зарождение любви у Лизы: у нее оно действительно загадочно,—первые исходы ее чувства так своеобразны и так глубоко скрыты в тончайших извилинах ее чистой и высокой души, что этот процесс, в ней происходящий, остается тайной для нее самой, и слово человеческое, даже слово великого художника, не найдет для него другого определения, кроме отрицательного, «агностического».—Такова мысль Тургенева.

Посмотрим, справедлива ли она.

Вообще говоря, любовь, т.-е. состояние влюбленности, не принадлежит к числу наиболее загадочных или таинственных явлений психики. Она представляется мистичною разве только в том смысле, в каком мистично все на свете: и материя, и сила, и законы природы, и мир психический, и весь космос. Но, оставляя в стороне эту общую всему сущему мистичность, мы скажем, что в сфере психической есть ряд явлений, во многих отношениях несравненно более таинственный, чем любовь. Это именно — явление отвлеченной мысли, загадочность которой обусловлена, между прочим, тем, что она—высшее, последнее в эволюционной цепи проявление психики, уже очень далеко отошедшее от тех простейших душевных явлений, из которых оно развилось. Во-именно эта удаленность, вместе с трудностью, иногда невозможностью уловить посредствующие звенья, и придает явлению отпечаток относительной «мистичности». Самый процесс зарождения мысли, возникновения понятий, создания идей, по своей сложности, быстроте и кажущейся самопроизвольности, наконец, по своей сокровенности и недоступности для исследования—этот процесс действительно исполнен глубокой тайны, и к нему-то скорее, чем к любви, можно применить тургеневскую метафору: «никто не знает, никто не видел и не увидит никогда, как, призванное к жизни и процветанию, наливается и зреет зерно в лоне земли». Наконец, значительная доля мыслительных процессов скрывается в сфере бессознательной: она «остается тайною» для самого субъекта, и поэтому—«слово не выразит того, что происходит» в нем.

Иное дело—любовь. Правда, и она уже далеко отошла от своего первоисточника (полового влечения), но все-таки этот последний—жив и так или иначе сказывается. Самая возможность возникновения любви только между мужчиной и женщиной (оставляя в стороне некоторые изъятия патологического характера, продукты особого психоза, а также извращения) указывает нам на генезис этого чувства. Оно есть перерожденное, облагороженное, идеализированное половое влечение. По способу своего выражения, по симптомам своим оно весьма доступно наблюдению и более или менее точному диагнозу. Самому субъекту оно открывается с не меньшей ясностью, чем другие чувства.

Исходя из этих соображений, можно было бы утверждать, что рассматриваемая мысль Тургенева едва ли подлежит оправданию, что она представляет собою род утрировки. Если вообще любовь не так уж мистична, то почему любовь Лизы должна быть исключением? Неужели в самом деле то, что происходило в душе Лизы, так-таки и оставалось тайною для нее самой? Разве так уж трудно было ей догадаться, что она влюблена? Или, быть может, это чувство зарождающейся любви осложнилось у нее какими-нибудь другими душевными состояниями, и весь процесс приобрел характер особливой сложности и запутанности, так что в самом деле она не в состоянии была в нем разобраться и дать себе отчет?

А вот посмотрим.

После той внутренней борьбы, которую пережила Лиза, после всех недоумений и тревог душевных, вызванных в ней переходным состоянием от дружбы к любви, после всех обуревавших ее противоречий,—вдруг рассеялся туман, и яркий луч любви осенил ее невинную душу,—пришло и для нее, еще не ведавшей этих радостей, то «чудное мгновение», когда человек чует чарующую близость счастья, когда «ничто для него не пропадает». Было мрачно и противоречиво в душе,—теперь в ней ясно и светло, и нет противоречий, нет недоумений, осуществился могучий подъем духа в какую-то высшую сферу гармонии, внутренней поэзии:

И сердце бьется в упоеньи,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь...

Для душ несложных, не возвышающихся над уровнем посредственности, для натур заурядных этот переход от прозы существования к поэзии любви совершается легко, скользя по поверхности души, не превращаясь в вопрос, не становясь загадкою. Натуры более глубокие, более вдумчивые сознательнее относятся к этому душевному процессу, в них происходящему, и—перенесенный в сферу более таинственную, чем он, в сферу мысли—он принимает характер сложного, более или менее за-

загадочного явления, в котором они стараются разобраться. Сравнительно несложный вопрос любви превращается в многотрудный вопрос самосознания. Вспомним Елену, героиню «Накануне», и ее дневник. Вообще, чем глубже натура, тем и любовь становится глубже, и ее чары кажутся загадочнее. Таинственность любви находится в прямом отношении к сложности и значительности душевных задатков человека. В мистической душе Лизы любовь сама становится мистичной. Переход к этой связанности или одержимости духа, которая называется любовью, был у Лизы процессом чрезвычайно сложным. Не от прозы существования перешла она к поэзии любви. Она и до любви знала иные «чудные мгновения»: мистические восторги религии, чарующую близость к божеству, сладость молитвы. Не прозою и прозябанием была ее жизнь,—она была исполнена поэзией религиозного подъема духа и работою своеобразной мысли (хотя и без «своих слов»). От этой—мистической и высокой—поэзии Лиза и перешла к поэзии любви, или, лучше сказать, у нее вторая только присоединилась к первой. Душа Лизы стала ареною двух поэтических процессов, которые сперва друг другу противоречили и находились в отношениях конфликта, а потом слились в гармоническом созвучии. Долго звучали—властно и нераздельно—неземные аккорды религиозных струн души,—как музыка Лемма, они «касались всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого», они «дышали бессмертной грустью и уходили умирать в небеса». Потом, в свой черед, рядом с этой райской песнью, зазвучали иные—дополнительные—звуки, сперва робкие, нерешительные, казалось—поющие диссонансом. Но они росли и крепли, и вот уже громко поют они про любовь, про чистую радость общения с живою, хотя бы и грешною, душой человеческой, и вдруг переходят в «страстную мелодию, которая вся сияет, вся томится вдохновением, счастьем, красотою».

Тургенев прав: «слово не выразит того, что происходило в чистой душе девушки». Только вдохновенная музыка Лемма могла дать образ для этой тайны.

И эту музыкальную тайну души Лизы мы чувствуем вместе с Лаврецким в чудной сцене объяснения в любви, когда тихим рыданием она ответила на страстное признание Лаврецкого, и ее голова упала к нему на плечо.—В заключительной лаконической фразе, которою оканчивается глава,—«и Лиза не спала: она молилась»—слышатся последние аккорды той же душевной симфонии.

IV.

Следующая глава XXXV посвящена воспитанию Лизы и является третьим и последним отступлением от нити рассказа. Это отступление как раз на своем месте. Нетрудно видеть, что, поместив его здесь, после чудной сцены объяснения в любви

я перед изображением того перелома в судьбе Лаврецкого и Лизы, который был следствием внезапного возвращения жены Лаврецкого, Тургенев достиг двойного художественного эффекта. Все предшествующее достаточно познакомило нас с Лизою. Мы ее уже хорошо знаем.—и те сведения об ее детстве, ее воспитании, которые сообщаются в главе XXXV, помещенные где-нибудь ыше, в одной из предшествующих глав, немного бы прибавляли к обаянию образа Лизы, и без того достаточно сильному. Черты из ее детства потеснули бы в этом обаянии, уже осуществленном ными художественными средствами, и проскользнули бы без аметного следа. Можно думать даже, что при неудачном поме-дении этих черт они произвели бы эффект антихудожественный,— печатление ненужных усилий расписать то, что уже и без того остаточно хорошо написано. Но, на с в о е м месте, непосред-твенно вслед за фразой-картиной «и Лиза не спала: она моли-ась», черты из детской жизни Лизы, образ Лизы-ребенка, рогательные подробности о пробуждении в душе девочки рели-иозных стремлений под влиянием Агафии,—все это превосходно армонирует с н а с т р о е н и е м ч и т а т е л я, созданным редшествующей главою. Читатель, остающийся еще во власти ильных, художественных эффектов предыдущей главы, чи-атель, в душе которого еще звучат дивные аккорды музыки Гемма, с умилением и любовью останавливается над образом олящейся Лизы,—и что-то детски-трогательное, что-то младен-ески-чистое, наивное, святое наполняет его душу. И вот тут-то, этот миг умиленного созерцания, художник своим эпически-овным и тихим голосом начинает рассказывать ему о детских го-ах Лизы,—какой это был ребенок, как ее «глаза светились тихим ниманием и добротой», как «она задумывалась не часто, но почти егда не даром», как она слушала рассказы Агафьи о пречи-той деве, о святых угодниках, как, наконец, «образ везде-щего, всезнающего бога с какой-то сладкой силой втеснялся ее душу, а Христос становился ей чем-то близким, знакомым, ть не родным». И читатель с неослабевающим интересом сле-т за повествованием автора, отнюдь не досадуя на перерыв в звитии фабулы. Ему, читателю, уже хорошо знающему Лизу рослую, чей чудный образ «с какой-то сладкой силой уже еснился ему в душу», теперь-то и интересно, теперь-то и важно знакомиться с Лизой-ребенком. Узнать, как развивалась эта сокая душа, как складывалась эта глубокая натура,—является перь для читателя своего рода художественной потребностью. этой потребности художник удовлетворил вполне. Повествуя, к росла и воспитывалась Лиза, он нечувствительно приводит с к началу, к Лизе взрослой, и дорисовывает ее образ несколь-ми штрихами, которые в воображении читателя вступают в сную ассоциацию с данными раньше. Таковы, напр., указания, о у Лизы «не было своих слов, но были свои мысли, и шла она ей дорогой», что «она была очень мила, сама того не зная».

Заключительные строки главы сильным и отчетливым аккордо
завершают эту, своего рода, «композицию»: «вся проникнута
чувством долга, боязнью оскорбить кого бы то ни было, с сердце
добрым и кротким, она любила всех и никого в особенности
она любила одного бога восторженно, робко, нежно. Лаврецки
первый нарушил ее тихую внутреннюю жизнь. Такова был
Лиза».

Другой художественный эффект, достигаемый «отступлением
главы XXXV, это необходимость о т о д в и н у т ь н а н е к о
т о р о е р а с с т о я н и е описание приезда жены Лаврецког
и всего, что оттуда вытекало, от главы XXXIV, изображающе
любовь Лаврецкого и Лизы и иллюзию близкого счастья. Худож
ник должен считаться с читателем, с е г о впечатлениями, со см
ною е г о настроений, вызываемых чтением произведения.
чтобы не произвести диссонанса, не нарушить стройности
гармонии в развитии художественного процесса в уме читател
художнику приходится иногда отвлекать внимание читател
в сторону и переводить последнего из одного настроения в дру
гое не прямо, а через посредство третьего. Готовясь изобразит
новое и резко-противоположное прежнему душевное состоя
ние героев, т.-е. намереваясь перевести читателя из одно
настроения в другое, от одного порядка мыслей к другому, худож
ник, во избежание слишком резкого, как бы режущего ухо пер
хода, на время занимает читателя вставочным рассказом. Тако
значение, кроме вышеуказанного, имеет глава XXXV, служ
как бы отдыхом после сильных ощущений главы XXXIV
отдыхом необходимым для художественного восприятия грус
ных и мрачных мотивов последующих глав.—Таким образо
«отступление» о Лизе по существу отличается от «отступлени
о Лаврецком и его предках (гл. VIII—XVI): последнее введен
не в интересах художественности, а с целью сделать фигу
Лаврецкого вполне понятною и ясною во всех деталях,—раз
яснить ее значение, как культурного типа, олицетворяюще
собою один из моментов в развитии русского общества.

Следующия за рассмотренным отступлением о прошло
Лизы главы XXXVI и XXXVII рассказывают о приез
жены Лаврецкого и воспроизводят вызванную этим приездо
перемену в душевном состоянии Лаврецкого. Лизу мы встр
чаем в главе XXXVIII, где она отказывает Паншину, всле
ствие чего на нее сыплются упреки матери; здесь же помещен
любопытный разговор с Марфой Тимофеевной, узнавшей о но
ном свидании Лизы с Лаврецким. В разговоре обрисовывает
честная и прямая натура Лизы, а в заключительных строк
главы указан характер ее любви: «Стыдно, и горько, и боль
было ей: но ни сомнения, ни страха в ней не было,—и Лаврецки
стал ей еще дороже. Она колебалась, пока сама себя не пон
мала: но после того свидания, после того поцелуя—она у
колебаться не могла; она знала, что любит—и полюбила чест

не шутя, привязалась крепко, на всю жизнь—и не боялась угроз; она чувствовала, что насилию не расторгнуть этой связи».

Эти слова, как и вся эта сцена с Марфой Тимофеевной, очень важны. Они являются ответом на естественный вопрос читателя: как же решила Лиза—после той молитвы, за которою читатель последний раз видел ее? Как относится она сама к своей любви?—Вместе с тем здесь мы находим новое подтверждение независимости, самостоятельности характера Лизы. Кроткая, любящая, деликатная, она, однакоже, всегда остается непреклонною в своих решениях.

Душевное состояние Лизы, изображенное в этой главе, имеет существенное значение для понимания дальнейшего, являясь исходным пунктом, первым звеном в ряду последующих душевных моментов, завершившихся решением уйти в монастырь.

После внутренней борьбы, вызванной в Лизе возникновением любви к Лаврецкому, наступил, как мы видели, момент душевной тишины, момент тихой радости и счастья, когда противоречия положения казались устраненными, и вопрос жизни был решен. Но это уравновешенное состояние духа должно было вскоре смениться новыми душевными тревогами и страданиями. Прежде всего радость любви была омрачена неизбежным объяснением с Паншиным. Для Лизы с ее «сердцем добрым и кротким», ее «боязнью оскорбить кого бы то ни было»—это объяснение было делом нелегким. Она должна была «собраться с духом», прежде чем объявить Паншину свое решение. Уж одно это должно было нарушить мир ее души. За этой каплей горечи последовало объяснение с матерью, бессмысленные упреки которой («За что ты меня убила? Кого тебе еще нужно? Чем он тебе не муж?» и т. д.) произвели на Лизу впечатление очень тягостное. «Но не успела она еще отдохнуть от объяснения с Паншиным и с матерью, как на нее опять обрушилась гроза, и с такой стороны, откуда она меньше всего ожидала». Это шел на нее войною самый близкий ей человек—Марфа Тимофеевна. Грубый допрос расходившейся старушки подействовал на Лизу удручающим образом. Со свойственной ей прямотою она признается, что любит Лаврецкого,—и это признание повергает Марфу Тимофеевну в настоящий ужас: старушка еще не знала о предполагаемой смерти жены Лаврецкого. Узнав об этом от Лизы, Марфа Тимофеевна немного успокоилась, но из ее слов видно, что она все-таки не одобряет чувства Лизы. «Да он, я вижу, на все руки. Одну жену уморил, да и за другую. Каков?..»—Как ни была привязана Лиза к тетке, как ни интимны были их отношения, но этот разговор не мог не произвести на чуткую душу девушки самого удручающего впечатления. «Не веселостью сказывалась ей любовь. В ее сердце едва только родилось то новое, нежданное чувство, и уже как тяжело поплатилась она за него, как грубо коснулись чужие руки ее заветной тайны». Глава закан-

чивается вышеприведенным указанием на крепость и серьезность любви Лизы к Лаврецкому и на непоколебимость ее решения связать свою жизнь с жизнью любимого человека.

То угнетенное состояние духа и то горькое чувство незаслуженной обиды, которые испытала Лиза, очень скоро сменились гораздо более сильным душевным потрясением: они перешли в тот немой ужас, который был следствием нежданного возвращения жены Лаврецкого. Глава XXXIX, рассказывающая о визите Варвары Павловны Калитиным, вместе с тем рисует это новое душевное состояние Лизы. Она «похолодела от ужаса», когда прочла записку Лаврецкого, сообщавшую ей неожиданную весть. На религиозную, на мистическую душу Лизы это известие должно было подействовать ошеломляющим образом. Сразу, одним ударом, недавнее, еще вчерашнее, счастье сегодня превращалось в несчастье; радость любви, наполнявшая сердце Лизы, вдруг стала горечью обманутых надежд; самые надежды уже казались преступными; невинное признание и чистый поцелуй—чуть не падением. Все разом изменилось, передвинулось, перетасовалось, явилось в противоположном свете. «Внезапный перелом в ее судьбе потряс ее до основания; в два каких-нибудь часа ее лицо похудело; но она и слезинки не проронила.—По делом!—говорила она сама себе, с трудом и волнением подавляя в душе какие-то горькие, злые, ее самое пугавшие порывы». Эти последние строки, а также и указание на чувство отвращения, возбужденное в Лизе Варварой Павловной при первой их встрече,—дают нам понять, что в дальнейшем развитии душевной драмы Лизы, на-ряду с горечью, причиненною ходом вещей и отношением к Лизе других лиц, важная роль будет принадлежать еще и другой горечи, именно той, которую ощущала Лиза—находя или предполагая в себе дурные чувства, озлобление, злые порывы. Для нее это было нечто вроде душевной самоотравы, и противоядие она могла найти только в религиозном самоотречении. Эта сторона имеет таким образом существенное значение для дальнейшей истории Лизы. Вытекающие отсюда или с этим связанные мысли и чувства, уже заранее как бы предрекающие судьбу Лизы, намечены уже в этой главе XXXIX — в описании первой встречи Лизы с Варварой Павловной.

Глава заканчивается трогательной сценой-картиной: Марфа Тимофеевна, болея душою за Лизу и в порыве раскаяния во вчерашней вспышке, целует руки Лизы... «и Марфа Тимофеевна не могла нацеловаться этих бедных, бледных, бессильных рук—и безмолвные слезы лились из ее глаз и глаз Лизы; а кот Матрос мурлыкал в широких креслах возле клубка с чулком, продолговатое пламя лампадки чуть-чуть трогалось и шевелилось перед иконой,—и в соседней комнате за дверью стояла Настасья Карповна и тоже украдкой утирала себе глаза свернутым в клубочек носовым платком».

V.

С известной точки зрения можно сожалеть, что Тургенев не поддался весьма понятному искушению—вывести, так сказать, наружу эту тяжелую драму, развертывающуюся в душе Лизы. Ему бы ничего не стоило—на нескольких страницах подвергнуть этот душевный процесс тонкому психологическому анализу, перебрать одно за другим все терзания Лизы, раскрыть всю глубину ее потрясенной души и затем логически вывести оттуда ее решение постричься. Тургенев не сделал этого, т.-е. не дал нам такого рода «объяснительной подписи» к рисунку. Он нам дал только один рисунок. Но с другой точки зрения, находя, что на этом рисунке душевная драма Лизы изображена удивительно метко и тонко, можно, пожалуй, утверждать, что психологический анализ был бы излишней роскошью. В главе XL, где на первом плане фигурирует Варвара Павловна, привлекая к себе все внимание читателя, Лиза только молчаливо присутствует, но читатель отлично понимает все, что происходит в эту минуту в ее душе. Он понимает это не только потому, что подготовлен к этому всем предшествующим, но также—благодаря самой Варваре Павловне. Изящная пустота и все блестящие качества бездушной львицы, ярко освещенные в этой главе, могли ослепить глаза Марье Дмитриевне, Гедеоновскому да Паншину, но не читателю, который все время смотрит на парижскую диву глазами автора и с точки зрения Лизы. Если для Паншина, захваченного кокетством Варвары Павловны, «Лиза, та самая Лиза, которую он все-таки любил, которой он накануне предлагал руку, исчезла как бы в тумане», то для читателя, напротив, она в этой главе выступает из тумана и обрисовывается тем ярче, тем симпатичнее и трогательнее, чем развязнее держит себя Варвара Павловна, чем «изящнее» она ломается, чем пуще кокетничает и интригует. Читатель ясно видит, что происходит в душе Лизы при зрелище этой игры, этого издевательства над другими. Тургенев, заставив самого читателя сделать—про себя—психологический анализ душевного состояния Лизы в данный момент, имел полное право ограничиться коротенькой фразой, которою оканчивается глава и вместе подводится итог анализу, сделанному читателем: «Марфа Тимофеевна всю ночь просидела у изголовья Лизы».

Таким образом читатель, и без указки автора, достаточно подготовлен к пониманию настоящего смысла последнего объяснения Лизы с Лаврецким в главе XLII. При некоторой задумчивости нетрудно представить себе душевное состояние и ход сокровенных мыслей Лизы, когда она настаивает, чтобы Лаврецкий примирился с женою, когда она говорит, что «счастье зависит не от нас, а от Бога». Все, что накипело и перегорело в душе Лизы и, наконец, кристаллизировалось в одно властное

и высокое стремление,—чувствуется в ее последних словах, сказанных в ответ на мольбу Лаврецкого дать ему руку на прощанье. «Лиза подняла голову. Ее усталый, почти погасший взор остановился на нем...—Нет,—промолвила она и отвела назад уже протянутую руку:—нет, Лаврецкий, не дам я вам моей руки. К чему? Отойдите, прошу вас,—прибавила она с усилием,—но нет... нет...»

О решении Лизы уйти в монастырь Лаврецкий и, пожалуй, читатель в этой сцене еще не догадывается, но что Лиза остановилась на какой-то мысли, что она пришла к какому-то бесповоротному определению своей судьбы,—об этом читатель заключает на основании того тона, в котором ведется ею весь разговор. Лиза сразу же подымает вопрос о д о л г е. «Нам обоим остается исполнить наш долг», говорит она. Долг Лаврецкого, по ее глубокому убеждению, состоит в том, чтобы примириться с женой. И она это высказывает ему—не как просьбу или совет, а как требование, и в ее словах мы опять слышим знакомую нам ноту непреклонной, неумолимой религиозной убежденности: «Вы, Федор Иванович, должны примириться с вашей женой», категорически заявляет она. На вопрос Лаврецкого: в чем же ее долг состоит? она глухо отвечает: «про это я знаю».

Намеки на новый оборот ее мыслей, на то, что нечто важное и смелое созрело в ее уме, что она выходит на какой-то новый путь, даны также в сцене последнего ее свидания с Лаврецким в главе XLIV. «Федор Иванович, говорит она, вот вы теперь идете возле меня... А уж вы так далеко от меня. И не вы одни, а»...—«Договаривайте, прошу вас! воскликнул Лаврецкий: что вы хотите сказать?»—«Вы услышите, может быть»...

В XLV (и последней) главе Лиза, в чудной и трогательной сцене с Марфой Тимофеевной, объявляет тетке свое решение—посвятить себя Богу и, не взирая на отчаяние бедной старушки, на ее слезы и мольбы, остается непреклонной. Читатель помнит конечно, как приняла это известие Марфа Тимофеевна, как она всполошилась, как умоляла Лизу не итти в монастырь. В этом переполохе доброй и умной старушки сквозит натура—не только Марфы Тимофеевны, но и Лизы: ее строгая последовательность, ее сильная воля, ее глубокая религиозная душа. Старушка отлично знает эту черту,—оттого-то так и испугалась, так переполошилась она. «Лиза утешала ее, отирала ее слезы, сама плакала, но осталась непреклонной».

Она осталась непреклонной, потому что иное, высшее призвание влекло ее прочь от жизни, а жизнь после пережитых душевных испытаний обесцветилась в ее глазах, обесценилась и утратила всю заманчивость, всю прелесть своих искушений. Лиза почувствовала и поняла, что, кроме пустоты, горечи и обиды, жизнь ничего ей не даст. «Счастье ко мне не шло,—говорит она,—даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило. И вот теперь, после всего, что она испытала, после того, как

она убедилась в нравственной невозможности счастья с любимым человеком,—ее духовные очи широко раскрылись и увидели мир, жизнь и человека в том самом свете, в каком являлись они древним христианским подвижникам. Все нити, привязывавшие ее к жизни, вдруг оборвались,—но тем громче заговорили религиозные стремления ее души, и некий тайный, но властный голос призывал ее к подвигу отречения, к тихому счастью религиозных созерцаний, к жизни, превращенной в одну сплошную молитву, к блаженству умиротворенного состояния духа и покоя совести.

Трудно нам, людям жизни, людям, органически привязанным к ее текущим впечатлениям, вполне понять душевное состояние Лизы. Нас жизнь манит, мы отдаемся ее течению, мы не можем сбросить с себя иго ее обаяния, и для нас одной капли воображаемого счастья достаточно, чтобы скрасить существование, полное самой реальной горечи и невзгод. Для нас имеет огромную ценность самый факт — нахождения здесь, среди людей, в обычной обстановке, среди текущих забот и стремлений, в уюте и теплоте привычной прозы. Хотя эту прозу мы подчас и клянем, но мы ее любим,—мы срослись с нею всеми фибрами души,—она же нисколько не мешает нам искать и получать или воображать, что получаем свою долю поэзии жизни. Сидя в болоте, можно смотреть на солнце и любоваться голубой далью небес.

И оттого-то душа Лизы—как бы хорошо ни изобразил ее художник — все-таки остается для нас загадочной и даже чуждой. Умом, пожалуй, мы постигнем ее глубину, но воплощенный в ней идеал представляется нам слишком далеким, слишком высоким; нам кажется, что от него веет холодом отчужденности от всего, что мы любим, чем дорожим, чем живем, от нас самих и всего нашего существования,—и мы не чувствуем себя в силах согреть его теплом сердечного к нему отношения. Этим теплом мы согреем другой идеал—женщины, которая, удаляясь от жизни, могла бы сказать о себе:

Я на земле свершила все земное,
Я на земле любила и жила!

И, по-своему, мы правы: Лиза в самом деле слишком мало жила и слишком мало земного свершила на земле. Едва успев пожить среди нас, не пройдя и сотой доли тех испытаний, искушений, тревог и обид, через которые все мы проходим, она, после первой же коллизии, бросила нас и ушла замаливать «свои грехи», которых не было, и наши, которых слишком много, чтобы она могла их замолить. Так уж мы созданы: пусть нам покажут идеальное, святое где-нибудь в дали, в небесах, на недосягаемой высоте,—мы будем им любоваться или восхищаться, мы преклонимся перед ним,но —останемся холодны. Но пусть оно снизойдет к нам, в нашу грешную и мелкую жизнь,—и мы его полюбим горячо и искренно—так, как будто бы оно в самом деле |

наше, кровное, земное. На этом, между прочим, основана чарующая прелесть Евангелия. Христос среди людей, в среде грешников и грешниц, бог-человек, обедающий у мытаря, прощающий блудницу, благословляющий детей,—вот где тайна обаяния священной книги христианства.

VI.

Обращаясь к Лизе, мы скажем, что источник нашей (относительной, конечно) холодности к ней и ее отчужденности от нас коренится не столько в ней самой, как натуре, сколько в том художественном способе воспроизведения, которым был создан ее поэтический образ. Показав это, мы подведем итоги всему вышесказанному и вместе с тем раскроем оборотную сторону художественного дарования Тургенева. Выше мы уже упомянули, что в творчестве Тургенева почти нет или очень мало так называемого «психологического анализа». Художник рисует, а анализировать предоставляет читателю,—но рисует так, что анализ, частью сознательно производимый читателем, частью же сам собой возникающий в его голове, оказывается именно таким, какого хотел автор. При этом, разумеется, необходимо, чтобы читатель был на высоте своего читательского призвания. Иной неподготовленный или предвзято-настроенный читатель, пожалуй, произведет такой «анализ», что художник может прийти только в ужас. В задачу художественной критики, между прочим, и входит обязанность помочь читателю в этом деле. Для этого прежде всего необходимо раскрыть и осветить тот порядок идей, который апперцепируется образами, созданными художником. По отношению к образу Лизы мы это и сделали, в меру наших сил и разумения, в предыдущей (VII) главе. Само собою разумеется, такая помощь со стороны критика нужна читателю только в тех случаях, когда даны образы сложные, более или менее отвлеченные, в которых воплощены черты, выходящие за пределы непосредственного наблюдения,—душевные процессы, мало знакомые большинству читающей публики. К числу таких и принадлежит образ Лизы. Само собой разумеется, раскрытие и объяснение порядка идей, апперцепируемых образом, должно быть обосновано на психологическом анализе тех душевных явлений и процессов, которые в этом образе представлены. Вот именно, если этого анализа сам художник не дает нам, то задача и читателя, и критика становится вдвойне сложнее и труднее. Отсутствие психологического исследования у Тургенева и составляет ту «оборотную сторону» в его творчестве, которую теперь я имею в виду.

По отношению к Лизе художник,—так можно думать,—должен был бы не поскупиться на психологический анализ; не доверяя целиком этого дела читателю и не полагаясь на кри-

тиков, он должен был бы в некоторых, по крайней мере, местах углубиться в разбор сокровенных пружин души Лизы, раскрыть игру ее тайных—и таинственных—душевных движений. К рисунку автор должен был бы присоединить кое-где те «пояснительные замечания», дать те объяснения смысла проводимых им черт, накладываемых им красок,—которые обыкновенно и отливаются в форму «психологического анализа». Этого-то Тургенев и не дал нам. В Лизе он скуп на анализ, на пояснения больше, чем где-либо. В смысле мастерства, смелости, уверенности, ловкости и силы в преодолении трудностей,—образ Лизы от этого только выигрывает: это одно из самых совершенных созданий искусства. Но в смысле доступности образа пониманию читателя, в смысле его близости уму и сердцу последнего, он несомненно «теряет». Эту «потерю» нужно понимать, конечно, условно: возможна и такая точка зрения, с которой она представится даже выигрышем. Поясним это на одном примере.

В последней главе знаменитое объяснение с Марфой Тимофеевной ведется следующим образом:

Старушка, войдя к Лизе и застав ее на коленях перед распятием, замечает: «А ты, я вижу, опять прибирала свою келейку». Это нечаянно-оброненное выражение (келейка) как раз попадает в тон сокровенных мыслей Лизы, оно даже представляется ей как бы невольным предсказанием. «Лиза задумчиво посмотрела на свою тетку.—Какое вы это произнесли слово! прошептала она». Здесь автор уполномочивает читателя к большой самодеятельности, требуя, чтобы, на основании предшествующих намеков и этих строк, он живо представил себе Лизу, погруженную в решение вопроса всей жизни,—вопроса о пострижении. Сколько разнообразных чувств, сколько мыслей, и горьких и радостных, должно было столпиться в ее душе! Любовь и разлука, мысленное прощание с родными, мысли о предстоящем суровом подвиге, горячая вера, молитва и слезы—весь этот душевный процесс, сложный и темный, должен быть воссоздан воображением читателя—почти так, как будто бы в его распоряжении было не словесное, а живописное или скульптурное произведение искусства, картина или статуя, изображающая Лизу в тот момент, когда она уже окончательно остановилась на решении постричься.

Читая дальше и слыша, как Марфа Тимофеевна все уговаривает Лизу «утешиться», успокоиться, потерпеть, «не поддаваться», читатель убеждается, что старушка все терзания Лизы приписывает ее любви к Лаврецкому, и что, стало быть, важнейшая часть душевного состояния девушки в данный момент—для нее тайна. Но то, что еще тайна для Марфы Тимофеевны, не должно быть тайной для читателя. Последнему должно быть ясно, что Марфа Тимофеевна твердит одно, а у Лизы на уме совсем другое. Лиза уже поставила крест над своею любовью и уже—окончательно и бесповоротно—решила уйти в

монастырь. Читателю следует это знать, чтобы ясно представить себе душевное содержание Лизы в ту минуту, когда она, утешая тетку, говорит: «все прошло», и, вдруг почувствовав, что это и есть самый удобный момент открыть свою тайну, «произносит с внезапным одушевлением:—да, прошло, тетушка, если вы только захотите мне помочь... Я хочу итти в монастырь». Все предшествующие реплики Лизы («это пройдет, дайте срок», «я вам говорю, все это пройдет, все это уже прошло» и т. д.) показывают, что она хотела только успокоить тетку и прекратить разговор. Но затем вдруг душа ее переполнилась, заветная мысль как бы просилась наружу,—настала минута, когда Лиза почувствовала, что не в силах скрываться более, что лучше всего теперь же посвятить тетку в свои планы. «Внезапное одушевление» овладело ею, она открывает испуганной тетке свое решение. Ужас и отчаяние Марфы Тимофеевны еще пуще укрепляют Лизу в ее позиции, и она выступает во всеоружии беззаветности, прямоты и силы своей души. Читатель должен представить себе это с полной ясностью, чтобы его анализ был в полном соответствии с живописью художника: «Лиза подняла голову, щеки ее пылали...—Я решилась (объявляет она), я молилась, я просила совета у Бога, все кончено, кончена моя жизнь с вами»... ...«Не удерживайте меня, не отговаривайте, помогите мне, не то я одна уйду»... Следующий затем глубоко-трогательный и не чуждый комизма вопль Марфы Тимофеевны («...И кто ж это видывал, чтобы из-за эдакой, из-за козьей бороды, прости господи, из-за мужчины, в монастырь итти?.. Не надевай ты черного шлыка на свою голову, батюшка ты мой, матушка ты моя»...) довершает эту чудную живопись, требующую от читателя внимания, понимания и—творчества.

К трем страницам этой словесной живописи читатель мысленно должен прибавить еще столько же страниц собственного психологического анализа. Не лучше ли было бы, если бы эти добавочные страницы дал сам автор? И да, и нет. Дав их от себя, автор облегчил бы работу читателя. С точки зрения легкости художественного восприятия—это было бы лучше. Но, облегчив труд читателя, художник в то же время отнял бы у него значительную часть самостоятельного творчества и его награды—художественного наслаждения. Правда, дополнительные страницы тонкого анализа, сделанного самим художником, сами по себе доставили бы немалое наслаждение читателю, но это наслаждение было бы уже иного рода, оно—даровое, а потому и умственное его достоинство далеко ниже тех радостей творчества, какие испытывает читатель, самостоятельно воссоздавая внутреннюю жизнь души человеческой, полной глубокого психологического интереса, но заколдованной художником в чудном образе, нарисованном со всею доступною тонкостью и силой выражения.

Я хотел показать, как много приходится читателю поработать собственной головой над одной только последней сценой

(гл. XLV). Сколько же труда должен он положить на воссоздание по живописи Тургенева—внутреннего мира Лизы на протяжении всего романа! Предложенный в этом очерке разбор тех художественных приемов, помощью которых нарисована Лиза, дает, мне кажется, приблизительное понятие о размерах и ценности этого читательского—творческого—труда.

VII.

Труд этот частью бессознателен, в значительной же доле сводится к вполне сознательной работе мысли и воображения. Множество мелких штрихов, рассеянных в разных местах, как мы видели, западают в память читателя и сами создают образ Лизы. То же самое в известной мере делает и излюбленный Тургеневым прием—освещение главного лица другими лицами. Мы видели, как важны для воссоздания образа Лизы—Лемм с одной стороны, Паншин и Варвара Павловна—с другой. Нетрудно показать значение в этом смысле Марфы Тимофеевны и самого Лаврецкого.

Но тот же прием требует от читателя и сознательной работы мысли: читатель задумывается над отношениями к Лизе тех лиц, которые ее освещают, и, вникая в эти отношения, уясняет себе натуру Лизы. Для полной успешности дела необходимо, чтобы читатель правильно оценил значение в романе данных лиц в отношениях художественном и психологическом.

Рассмотрим же с этой точки зрения роль трех важнейших персонажей: Марфы Тимофеевны, Лемма и Лаврецкого.

Нетрудно видеть, что Марфа Тимофеевна и Лемм для самой ф а б у л ы романа существенного значения не имеют. Но зато им принадлежит огромное художественное и психологическое значение в романе. Их невозможно было бы исключить, не нарушив художественности произведения. Но в особенности они важны для Лизы, которая без них не была бы дорисована и до половины.

Эти два лица чрезвычайно важны для более рельефного оттенения религиозной стороны в натуре Лизы.

Марфа Тимофеевна с первых же страниц романа подкупает читателя своим умом, прямотою, независимостью характера, самою резкостью своих суждений о людях. Она, несомненно, должна была иметь большое влияние на Лизу, и это влияние, конечно, было весьма благотворно. Но вот тут-то и вырисовывается вся сила самобытной религиозности Лизы. Умная старушка хорошо знает, как набожна Лиза, и ей хотелось бы, чтобы ее любимица была в этом отношении не так исключительна. Ее даже пугает слишком большое, необычное в дворянских гнездах, религиозное рвение Лизы. Сперва она приписывала это влиянию Агафьи, но вскоре должна была убедиться, что основы этой страстной религиозности глубоко лежат в самой натуре ее питомицы. И это

открытие было для Марфы Тимофеевны источником забот и опасений, которых она не высказывала и даже могла не формулировать в своем собственном сознании, но которые тем не менее втайне ее беспокоили. Она предчувствовала здесь возможность разных, пока неведомых, опасностей для Лизы. Мало ли к чему может привести, при стечении известных обстоятельств, религиозная экзальтация? Марфа Тимофеевна горячо любила Лизу и стремилась устроить ей счастливую жизнь, обеспечить для нее будущность, полную радостей. В религиозных же стремлениях, которые так глубоко захватили душу Лизы, проницательная старушка чуяла нечто идущее наперекор счастливой будущности, нечто могучее и самодовлеющее, над чем не властно все ее влияние, нечто почти зловещее,—во всяком случае чуждое и непонятное. Оно было ей непонятно потому, что сама Марфа Тимофеевна была натурою иного рода,—религиозною в обыкновенном смысле,—в смысле той умеренной, пассивной, если можно так выразиться, трезвой религиозности, какая свойственна большинству людей. Она верила, ходила в церковь, исполняла обряды, потому что так делали отцы и деды, но ничего мистического не было в ее натуре, и поэтическая сторона религии была ей чужда. И, сопоставляя с этой стороны Марфу Тимофеевну с Лизою, читатель ясно видит принципиальное, психологическое различие между натурами заурядно-религиозными и теми, которые от рождения предопределены к активному религиозному подвигу, для которых религия с ее тайнами, ее поэзией и ее этическими отношениями составляет жизненное призвание.

Это призвание Лизы, так рельефно выступающее в мысли читателя при сопоставлении и анализе этих двух натур, еще резче оттеняется фигурою Лемма.

Трогательный образ несчастного немца—это одна из счастливейших «находок» Тургенева. Это именно то, что французы называют «une trouvaille» (как говорится в одном из писем Тургенева по другому поводу),—образ, который и сам по себе, независимо от его роли по отношению к Лизе, имеет большую художественную ценность. Представляя собою ярко-выраженную, живую индивидуальность, Лемм в то же время воплощает в себе положительные типические черты германского гения.

Сразу завоевывая все симпатии читателя, вызывая в нем очень сложное чувство, смешанное из уважения, удивления и жалости, Лемм, силою своего творческого гения, дает читателю музыкальное истолкование души Лизы. Своим вдумчивым и серьезным умом, всей душой своею, полной глубоких музыкальных идей и смелых образов гармонии, он понял и прочувствовал идеальную сторону в натуре Лизы, составляющую основание ее религиозности. Чутко и отзывчиво уловил он сокровенные движения ее души, — он узнал и открыл читателю, что эта душа «прекрасна» и может любить только «прекрасное».

Тот психологический анализ, который должен сделать читатель, чтобы понять Лизу, не будет возможен, если предварительно читатель не поймет и не полюбит Лемма.

Если Марфа Тимофеевна и Лемм уясняют вдумчивому читателю образ Лизы одним своим присутствием в романе, то главный герой, Лаврецкий, делает то же самое художественное дело иначе: на всем протяжении романа он не перестает быть верным спутником и незаменимым с о т р у д н и к о м читателя. Последнему без сотрудничества Лаврецкого невозможно было бы воссоздать в своем уме образ Лизы. Производя психологический анализ героини «Дворянского гнезда», читатель постоянно прибегает к помощи Лаврецкого и всегда находит в нем верного руководителя, который «не подведет». Выше я неоднократно указывал, что зачастую Лаврецкий по отношении к Лизе оказывается в том самом положении, в каком находится и читатель. Одновременно с последним знакомится он с Лизою, и оба на первых порах одинаково мало знают ее. Он постепенно узнает ее, всматривается в нее, начинает ее понимать и ценить—вместе с читателем и пользуясь теми же средствами, как и последний. Лемм, напр., помогает Лаврецкому заинтересоваться Лизою и понять ее так же точно, как помогает он в этом самому читателю. В этом смысле, т.-е. по постановке в романе, по значению для читателя—в отношении к главной женской фигуре—образ Лаврецкого резко отличается от других тургеневских героев. Рудин вовсе не помогает читателю проанализировать и понять Наталью, Инсаров—Елену, Соломин—Марианну и т. п. Если эти герои и содействуют правильному освещению соответственных женских образов, то мы в этом отношении сопоставим их роль с только что выясненной ролью Лемма и Марфы Тимофеевны, но не с тою, какую играет Лаврецкий. Читатель не спрашивает у Рудина, что за натура Наталья: он это знает и без Рудина, да и лучше его. По отношению к Елене—он скорее обратится за разъяснениями к Шубину и Берсеневу, чем к Инсарову. Во всяком случае, обращается или нет читатель за указаниями относительно главной героини к главному герою романа,— он, повсюду, кроме «Дворянского гнезда», мог бы обойтись и без этих указаний.

Для успешного исполнения такой роли, возложенной автором на Лаврецкого, необходимо прежде всего, чтобы сам Лаврецкий был вполне понятен читателю, и как тип, и как натура. Все в нем должно быть ясно,—читатель должен знать своего руководителя или сотрудника во всех изгибах его души. И этому требованию художник удовлетворил вполне. Если сравнить с этой точки зрения Лаврецкого с другими героями тургеневских романов, то окажется, что в их ряду это—самое ясное, самое удобопонятное, никаких сомнений не возбуждающее лицо. Понимание Лаврецкого дается читателю легко и незаметно, и едва ли возможны противоречивые суждения о нем. Этого нельзя сказать, напр., о Рудине, о Базарове, о Соломине. Этих лиц нужно уметь понять, что не

всегда удается, откуда и возможность различных, часто диаметрально-противоположных суждений о них. Над истолкованием Лаврецкого Тургенев, можно сказать, потрудился,—видна как бы заботливость о том, чтобы фигура вышла понятною во всех деталях, и также, чтобы она вызывала в читателе симпатию, доверие, род дружеского расположения. Этой заботливостью автора и вызвано длинное отступление (главы VIII—XVI), рассказывающее с большими подробностями о предках героя, об его воспитании, женитьбе и т. д. На всем протяжении романа личность Лаврецкого не перестает привлекать к себе сочувственное внимание читателя, не задавая ему никаких загадок. Душа Лаврецкого открыта читателю, и в сценах с Леммом, Михалевичем, женой, Марьей Дмитриевной и другими читатель ясно видит все, что в ней происходит. Зная Лаврецкого так хорошо, читатель и в сценах с Лизою глубоко проникается всем, что чувствует, что переживает в эти минуты Лаврецкий,—и в силу этого становится в положение чрезвычайно удобное для воссоздания и понимания образа Лизы. Лиза наилучше видна сквозь призму душевных состояний Лаврецкого, ею же вызванных. Напомню здесь еще раз главу XXXIV (объяснение в любви и музыка Лемма) и попрошу читателя сравнить эту сцену с аналогичными ей сценами в других романах Тургенева, каковы, напр., объяснение Натальи с Рудиным, Елены с Инсаровым, Санина с Джеммой, Нежданова с Марианной и др. Во всех этих сценах, принадлежащих к числу бессмертных страниц во всемирной художественной литературе, вся суть дела—в очаровании читателя поэзией любви. Не тот или другой женский образ, сам по себе, очаровывает здесь читателя, а именно—поэтическая прелесть любви, поэтическая минута целомудренных признаний. Не то — во главе XXXIV «Дворянского гнезда»; там все чары сосредоточены в том, что чувствует Лаврецкий, и о чем поют неземные звуки музыки Лемма, а эти чувства и звуки указуют нам—словно где-то в небесах—на идеальный образ Лизы. Не поэзия любви, а поэзия души Лизы очаровывает читателя. Как чудное, неземное видение нисходит образ Лизы в нашу потрясенную душу и живет в ней—как неуловимая, неосуществимая, но бессмертная мечта вечно-женственного.

До последних строк романа Лаврецкий не перестает служить читателю вдохновителем этой мечты. В эпилоге, проникаясь настроением Лаврецкого, он вместе с ним вспоминает Лизу. Зрелище новой молодой жизни, шумно празднующей праздник весны своей, навевает Лаврецкому и вместе с ним и читателю тихие и грустные думы на тему: «здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» И среди этих дум витает в тумане образ чистой девушки, ушедшей от жизни, обрекшей себя на суровый подвиг подвижничества,—и все та же поэзия идеальной женской души, все та же мечта согревает умиленную душу читателя. Последние строки, кратко и глухо рассказывающие о посещении Лаврецким того монастыря, где постриглась Лиза, являются последними,

замирающими звуками дивной симфонии, озаглавленной «Дворянское гнездо», которая, как и Леммовская, «касается всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого, и, дыша бессмертной грустью, уходит умирать в небеса».

VIII.

Художественные приемы, силою которых создан образ Лизы, и самый этот образ, как воплощение вечно-женственного идеала, еще яснее очертятся в нашем сознании, если мы для сравнения обратимся к одному из превосходнейших произведений знаменитого польского писателя Болеслава Пруса, «Emancypantki», и познакомимся с главной героиней этого романа, панной Магдаленой.

Сопоставлением панны Магдалены с Лизой мы подведем итог всему вышесказанному.

Панна Магдалена Бжеско это—«гений чувства», как определяет ее в конце романа одно из действующих лиц. При этом под термином «чувство» нужно понимать любовь к ближнему, всегдашнюю готовность прийти к нему на помощь,—душу, всегда открытую для сочувствия, для сострадания. К панне Магдалене можно отнести слова Тургенева о Лизе: «вся проникнутая чувством долга, боязнью оскорбить кого бы то ни было, с сердцем добрым и кротким, она любила всех и никого в особенности»... Но только этим не исчерпываются те качества ее натуры, в силу которых она является «гением чувства». На первый план нужно выдвинуть необыкновенную отзывчивость и чуткость в сочувствии и сострадании и большую энергию в преследовании альтруистических целей. С этой стороны она представляется натурою, гораздо более экспансивною и активною, чем Лиза. На всем протяжении романа она суетится и хлопочет в интересах других лиц, постоянно забывая о себе и в глубине своей наивности даже и не подозревая, какая чудная она душа, какое она прелестное и дивное создание.

В первой части романа, посвященной изображению внутренней жизни женского училища (в Варшаве), принадлежащего г-же Ляттер, панна Магдалена фигурирует в числе второстепенных учительниц и теряется в пестрой толпе женских фигур, привлекающих к себе все внимание читателя, который, дойдя до последней страницы этой первой части, еще не догадывается, что эта молоденькая, наивная, бедная девушка и будет главной героиней романа, что в следующих трех частях на ней будет сосредоточен весь интерес его. Правда, первое появление панны Магдалены на сцену невольно привлекает любопытство читателя: он видит перед собою прелестное, трогательно-наивное существо, которое сразу завоевывает его симпатию; правда также, что и в последующих сценах (этой первой части) читатель постоянно встречает панну Магдалену и всегда видит ее в очень сочувственном освещении.

Но при всем том он вовсе не склонен придавать большого значения этому взрослому ребенку, и все его внимание поглощено общей картиной пансионской жизни и личностями начальницы школы, г-жи Ляттер, и ее детей, холодной красивицы Елены и сына Казимира, красавца и хлыща. Эта первая часть оканчивается описанием трагической смерти г-жи Ляттер, покончившей с собою в силу безвыходных финансовых обстоятельств и разочарования в детях, которых она безумно любила, в особенности сына.

Вторая часть переносит нас в глухой провинциальный городок, где живут родители панны Магдалены. Потрясенная смертью г-жи Ляттер, девушка заболела нервной горячкой. Она лежит больная в доме своих родителей, и ее лечит отец-доктор. Не буду передавать довольно сложного содержания этой части, где появляются новые и любопытные лица, и живо рисуется картина провинциальной жизни. Укажу только, что, во-первых, главный интерес сосредоточивается здесь на личности панны Магдалены, которая, выздоровев, хлопочет об открытии начальной школы, но постоянно отклоняется в сторону от этого плана, увлекаемая желанием помочь одному, устроить другого, утешить третьего, и что, во-вторых, тут уже слегка намечена основная идея всего романа: чистая, отзывчивая, полная добрых чувств душа на каждом шагу встречает горькую обиду, клевету, неблагодарность; за добро ей платят злом, и горечь житейского опыта понемногу начинает накопляться в ней. Ощущение этой горечи, а еще более недоумения и мучения совести по поводу своих собственных, правда, только воображаемых, а не действительных, ошибок или грехов приводят к пробуждению религиозного чувства. Панна Магдалена в костеле перед иконой Божьей Матери—одна из превосходнейших страниц романа.

В третьей и четвертой частях мы видим панну Магдалену сперва в роли гувернантки в богатой, но мало образованной буржуазной семье, потом—гостящей у ее друзей Сольских, представителей передовой польской знати, затем жилицей меблированных комнат, с утра до вечера бегающей по дешевым урокам. Она вступает в разнообразные, иногда весьма сложные отношения к другим действующим лицам, которые целой толпой проходят перед читателем—превосходно нарисованные, типичные, живые. Но теперь уже панна Магдалена не затеривается в этой пестрой толпе. Она резко выделяется на этом живом фоне характеров и натур, и все высокие качества ее души обнаруживаются с необыкновенной отчетливостью. Читатель все более и более привязывается к ней и подчиняясь ее обаянию, забывает, что перед ним не живой человек, а художественный образ. С этой стороны, т.-е. по живости изображения, доводящей читателя до иллюзии, образ панны Магдалены можно сопоставить с Наташей в «Войне и мире». Нередко встречаются такие страницы, после которых читатель, умиленный и потрясенный, откладывает книгу и, думая о панне Магдалене, как о живом человеке, почти готов заговорить с нею.

Сила и правда изображения изумительная. Есть места чисто-шекспировские, в которых глубокий трагизм положения сочетается с элементом комическим, и читателю приходится в одно и то же время и плакать, и смеяться... Вообще, роман Пруса по праву должен быть причислен к числу тех художественных произведений, которые способны, как говорится, «пронять» читателя. Но это не тот тяжелый кошмар, какой остается после чтения, напр., Достоевского,—это то освежающее, бодрящее, облагораживающее потрясение, которое дают Шекспир, Пушкин, Мицкевич, Тургенев, Толстой.

Опутанный волшебством художника, читатель с захватывающим интересом следит за всеми перипетиями романа, за всеми отношениями героини к другим лицам, за малейшими движениями ее души и видит, как в этой душе все больше и больше накопляется горечи, как растет в ней чувство обиды и разочарования, как, наконец, избыток этих гнетущих ощущений побуждает панну Магдалену перейти от альтруизма к религиозности, от служения людям—к самопожертвованию Богу. Она уходит в монастырь,—на этом и оканчивается роман, оставляя читателя в неизвестности, навсегда ли похоронит себя панна Магдалена в монастыре, или же это только временное бегство от жизни, и со временем, оправившись от угнетенного состояния духа, она, примиренная, вновь вернется к жизни,—к деятельному добру и к счастью, которое, казалось бы, для нее вполне возможно.

Сопоставляя панну Магдалену с Лизою, мы усматриваем следующее различие между этими двумя родственными по духу натурами. Лиза—душа прежде всего религиозная, а потом уж альтруистическая; панна Магдалена—натура прежде всего альтруистическая, а потом уж религиозная. Здесь я попрошу читателя припомнить то, что я говорил в предшествующей (VII-ой) главе о внутреннем соотношении религиозных устоев в душе Лизы с ее нравственным императивом: они образуют психологическое основание последнего и с тем вместе служат ему уравновешивающим началом. В панне Магдалене мы видим иное соотношение, иную постановку психических сил. У нее чисто нравственное самоутверждение личности находит себе психологическое обоснование и необходимое уравновешение сперва не в религиозных, а в альтруистических стремлениях. Иначе говоря, она жаждет удовлетворить нравственным потребностям и запросам своей души посвящением себя не богу, а ближним. И только потерпев на этом поприще фиаско, не найдя искомого удовлетворения, разочарованная, оскорбленная в лучших своих чувствах,—она переходит от «прикладной» религии альтруизма к «чистой» религии отшельничества. Правда, и Лиза обращается к этой последней не сразу, также—переиспытав известные нам потрясения и разочарования. Но психологическая катастрофа Лизы была иная: Лиза увлеклась было мечтою о личном счастьи и—разочаровалась в его возможности, в его согласуемости с ее чисто нравственными тре-

бованиями. Панна Магдалена не о личном счастье мечтала и не в нем разочаровалась. Вопрос любви к мужчине серьезным образом и не подымался в ее душе.—Крушение мечты о счастье привело Лизу в такое душевное состояние, при котором мистическая любовь к божеству, с детства в ней жившая, возгорелась ярким и всесожигающим пламенем. В этом пламени и сгорели все ее земные привязанности, все приманки, все искушения жизни, молодости, счастья. Это было возможно потому, что Лиза от рождения—натура м и с т и ч е с к а я: помыслы о боге, мысли о смерти, о загробном существовании не переставали занимать ее ум в те годы, когда все мы меньше всего об этом думаем,—в особенности о смерти. Панна Магдалена к этим вопросам и думам приходит постепенно,—по мере накопления в ней горечи разочарования. Она мало-по-малу как бы учится быть религиозно-мистичной, в чем ей много помогают беседы учителя Дембицкого, большого философа-метафизика. В противоположность Лизе, панна Магдалена — натура не мистическая по существу, но только силою вещей приведенная к мистицизму.

Обе героини, русская и польская, представляя две разновидности одного и того же душевного уклада, дополняют друг друга. На психологический вопрос: что такое высшая мистическая религиозность?—мы получим наиболее исчерпывающий ответ, если возьмем оба художественные образа вместе. Ответив на этот многосложный вопрос одним только образом Лизы, мы оставим без рассмотрения целую его половину, именно—психологические отношения религии к жизни, роль альтруистического чувства, мистические стремления в их развитии под ударами жизни. Ответив одним только образом панны Магдалены, мы упустим из вида другую половину вопроса—психологию мистической религиозности, не вынужденной, не «апостериорной», а заранее данной, «априорной», составляющей основной уклад души, призвание человека.

Оба «ответа», Лиза и панна Магдалена, являются характерными выразителями особенностей творческого гения обоих художников, Тургенева и Пруса.

В противоположность Тургеневу и подобно Толстому, Прус это—художник, в творчестве которого анализ занимает очень важное место—на-ряду с даром изобразительности. Он рисует и тут же производит глубокое психологическое исследование того, что нарисовал. Такой уклад творческой мысли делает его, как и Толстого, в высокой степени приспособленным к воспроизведению характеров, натур, вообще всяких душевных явлений—в процессе их развития, изменения, разложения. В панне Магдалене он мастерски изобразил, исследовал и объяснил душевный процесс, приведший героиню в монастырь—вопреки настоящему ее призванию, которому, если бы оно осуществилось, панна Магдалена могла бы подвести итог словами:

Я на земле свершила все земное,
Я на земле любила и жила!

В творчестве Тургенева, наоборот, аналитическая сторона доведена до минимума. Но тем сильнее выражены в нем изобразительные силы искусства. В связи с этим гений Тургенева был приспособлен к воспроизведению характеров и натур не столько в их развитии, в их истории, сколько в их statu quo,—к живописи остановленных, законченных типов. Его герои и героини стоят перед читателем, так сказать, неподвижно, точно они произведения живописи. Персонажи Толстого и Пруса живут на глазах читателя.

В Лизе Тургенев дал нам вполне законченный тип идеальной женской души, для которой религия составляет настоящее п р и з в а н и е, как искусство для художника, как наука для ученого. Чтобы окончательно осуществить это призвание, для нее достаточно первых же противоречий, первых уколов жизни. а отвратить от него бессильны даже волшебные чары любви, даже всемогущее обаяние счастья.

ПРИЛОЖЕНИЕ I.

Несколько справок из критической литературы о Тургеневе.

Составляя этот очерк, я не задавался целью проследить нашу критическую литературу о Тургеневе. Я хотел только навести некоторые историко-литературные справки, которые бы показали, как в нашей литературе выяснились постепенно характерные черты дарования Тургенева, особенности или пути его творчества, значение созданных им типов.

Как известно, Тургенев впервые привлек к себе внимание критики и публики «Записками охотника» (1847—1851 г.г.). Белинский, в последней из больших статей своих «Взгляд на русскую литературу 1847 года» («Современник» 1848 г.), высказался как об этих очерках («Хорь и Калиныч»,· «Бурмистр», «Однодворец Овсяников» и др.), так и вообще о таланте Тургенева. Великий критик, очень любивший Тургенева лично и высоко ценивший его ум, не был, однако, пристрастен к нему и — не провидел в нем того огромного творческого дара, который так ярко обнаружился позже, но который уже дает себя чувствовать на лучших страницах «Записок охотника». Тем не менее Белинский вполне правильно определил основное свойство художественного таланта Тургенева в следующих словах: «Главная характеристическая черта его таланта заключается в том, что ему едва ли бы удалось создать верно такой характер, подобного которому он не встретил в действительности. Он всегда должен держаться почвы действительности. Для такого рода искусства ему даны от природы богатые средства: дар наблюдательности, способность верно и быстро понять и оценить всякое явление, инстинктом разгадать его причины и следствия и, таким образом, догадкою и соображением дополнить необходимый ему запас сведений, когда расспросы мало объясняют». («Сочинения Белинского», изд. Солдатенкова, 1860, ч. 11-ая, стр. 417).—Критик отметил также «необыкновенное мастерство» Тургенева «изображать картины русской природы»: «он любит природу не как дилетант, а как артист, и потому никогда не старается изображать

ее только в поэтических ее видах, но берет ее, как она ему представляется. Его картины всегда верны, вы всегда узнаете в них нашу родную, русскую природу...» (Там же, стр. 418.) — О содержании и общественном значении «Записок охотника» Белинский почти нечего не говорит, ограничиваясь указанием, что в очерке «Хорь и Калиныч» «автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил». Следует краткая характеристика выведенных лиц: «Хорь, с его практическим смыслом и практическою натурою, с его грубым, но крепким и ясным умом...—тип русского мужика, умевшего создать себе значущее положение, при обстоятельствах весьма неблагоприятных. Но Калиныч—еще более свежий и полный тип русского мужика: это поэтическая натура в простом народе. С каким участие и добродушием автор описывает нам своих героев, как умеет он заставить читателей полюбить их от всей души!» (Там же, стр. 417.)

Представитель славянофильской критики того времени, К. С. Аксаков, приветствовал «Хоря и Калиныча» восторженной тирадой: «Вот что значит прикоснуться к земле и к народу: в миг дается сила! Пока г. Тургенев толковал о своих скучных любвях да разных апатиях, о своем эгоизме, все выходило вяло и бесталанно; но он прикоснулся к народу, прикоснулся к нему с участием и сочувствием — и посмотрите, как хорош его рассказ!» (Московский Сборник 1847 г.)

П. В. Анненков, в своих первоначальных суждениях о даровании Тургенева, исходил, повидимому, из точки зрения Белинского: Тургенев представлялся ему не столько настоящим, «истинным» художником с ясно-выраженным даром творчества, сколько «беллетристом», создающим образы, основанные на «силе наблюдательности», «на литературной и житейской опытности», как выражается критик в статье «Заметки о русской литературе 1848 года» («Современник», 1849, № 1.—Перепечатано в «Воспоминаниях и критических очерках» П. В. Анненков, С.-Петерб., 1879, отдел второй: цитиров. место — на стр. 41-ой).—«Г. Тургенев,—читаем здесь (стр. 40),— первый, кажется, из наших писателей понял важное значение того, что называется беллетристикою, и первый показал примеры как замечательных результатов, какие она дать может, так и редких качеств, требуемых ею от самого писателя». Ниже (стр. 41) указаны те «важные условия» и то «мастерство», каких «требует беллетристика вообще»: «во-первых, необходимо ей многостороннее знание жизни, зоркость взгляда, изощренного опытностью, всегдашнее присутствие мысли, поясняющей наблюдения, и, наконец, еще талант разбора самых явлений и вывода их перед читателем».—Нетрудно видеть, что все это для настоящего художественного творчества еще более необходимо, чем для «беллетристики». Очевидно, понятия Анненкова о ху-

дожественном творчестве и о беллетристике и о различии между ними были шатки и неясны [1]).

Более обстоятельную характеристику дарования Тургенева дал Анненков пять лет спустя, когда в распоряжении критика были новые произведения художника, в том числе «Муму», «Два приятеля» и «Затишье». В этих повестях критик видит и совершенно справедливо—«зачаток истинной, плодотворной деятельности». («Характеристики—И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой», «Современ. 1855, № 1». «Воспом. и критич. статьи», отдел II, стр. 84; цитир. место—на стр. 92).—Тургенев сделал в эти годы значительный шаг вперед—в смысле достижения большей простоты и правды. Анненков отмечает это. Он указывает на то, что юмор Тургенева становится сдержаннее и серьезнее и уже не сбивается так часто на «передразнивания и гримасы», как это было прежде. Характеры разработаны глубже и разностороннее. Выведены более сложные натуры («сложные, несколько запутанные физиономии»), «требующие уже мысли и творчества». Художественные обобщения Тургенева становятся и шире и ярче: читатель... «легко находит (в повестях Тургенева) мысль, поясняющую ему множество лиц, существующих вокруг него» (там же, стр. 93).

А. Е. Грузинский в статье «К истории «Записок Охотника» Тургенева» («Литературные очерки», стр. 220 и сл.) [2]) указал на то, что признаки этого перехода от «старой манеры» к новой ясно заметны в отдельном издании «Записок охотника», вышедшем в свет в 1852 г.: здесь, кроме восстановления того, что было в журнале изменено или выброшено цензурою, Тургенев «подверг все рассказы внимательному пересмотру и исправлению».—Сличив оба текста, г. Грузинский показал, как значительна была «работа над стилем и художественной стороной, которую предпринял Тургенев, приготовляя к печати «Зап. ох.» в 1852 г.»—«Почти каждый рассказ носит на себе следы тщательной, часто мелкой и тонкой отделки; там новый образ или прежний обогащен живыми деталями, здесь сглажено угловатое выражение, смягчена резкость или устранена неуместность; тут изменено самое отношение к предмету» («Ли-

---

[1]) Приведем и дальнейшее: «Большая часть рассказов охотника родилась из прямых, личных впечатлений автора». (Анненков склонен, повидимому, усматривать в этом характерный признак беллетристического творчества,—и совершенно напрасно).—«Он обращает в картину случай, ему представившийся; разбирает перед вами характер, им встреченный, и даже передает в форме рассказа собственное свое воззрение на какой-либо предмет; но сколько искусства расточено у него при этой передаче разнородных своих приобретений!..»—«Верность окружающему, за которой так гоняется псевдо-реализм, редко достигая ее, является тут сама по себе и часто достигает поэтического выражения, по глубокому проникновению в жизнь, по изучению ее. Мы желаем от души русской литературе наиболее беллетристических талантов, дающих подобные результаты».

[2]) Первоначально эта статья была напечатана в «Научном Слове», 1903, кн. VII.

тер. очерки», стр. 230).—Это подтверждается рядом любопытных примеров (стр. 231—294).—Прекрасная и содержательная статья г. Грузинского представляет собою как бы начало более обширной работы, которая должна показать, что «Записки охотника» лежат на рубеже первой, несколько изысканной манеры Тургеневской, с чертами романтической причудливости и оригинальничания, и не вполне свободны от ее недостатков», и что «на этом произведении сознан был автором поворот к простоте зрелого творчества, подготовленный, конечно, и ростом таланта, и самой жизненной важностью «Записок охотника» (там же, 254—255).

Половина 50-х годов была поворотным пунктом в развитии творческих сил Тургенева. В 1855 г. написан был «Рудин», и этим произведением Тургенев, как справедливо говорит г. Грузинский, «впервые вышел из переходной эпохи и непринужденно вступил в область романа»...

П. В. Анненков, в свое время, не только отметил этот переход, но отчасти даже содействовал ему, побуждая Тургенева (в критических статьях и в письмах) расширить рамки художественных наблюдений и обратиться к созданию широких и общественных, и психологических типов. Находясь в близких отношениях с Тургеневым, Анненков не переставал следить за развитием его дарования и расширения кругозора. Тургенев, с своей стороны, очень ценил художественный вкус и мнения Анненкова и обыкновенно отдавал свои рукописи ему на просмотр, при чем иногда делал в них поправки по его указаниям. Анненков, очевидно, был превосходный критик-читатель. Нужно отличить этот особый «талант» от таланта критика-писателя. В Анненкове последний был гораздо ниже первого. Оттого-то его критические статьи и в свое время, и тем более потом большого значения не имели,—в противоположность его суждениям, как читателя, как очевидца, а равно и его воспоминаниям (о Гоголе, о Тургеневе, о Белинском и др.): все это до сих пор читается с большим интересом и сохраняет ценность исторического документа.

Что касается суждений Анненкова о Тургеневе, то все лучшее, все верное в них принадлежит именно Анненкову—«как читателю». Сюда относится преимущественно определение особенностей художественного дарования Тургенева и указание на постепенное расширение его кругозора, его наблюдений. Эти указания мы находим и в статье, посвященной «Дворянскому гнезду» («Наше общество в «Двор. гн.» Тургенева», «Русск. Вестн.», 1859, № 16. «Воспоминания и крит. очерки», II, стр. 194—221).—Что касается разбора самих образов, то и здесь критика Анненкова сбивается на критику отличного читателя, чуткого и вдумчивого, умеющего уловить мысль художника. Это сказалось с особливой наглядностью на страницах, посвященных Лизе, где Анненков вполне правильно утверждает,

что по натуре, от рождения, героиня «Двор. гнезда» принадлежит к тем «высоко нравственным характерам», которые, подобно поэтам, «родятся» (стр. 200 и сл.). Анненков хорошо понял то, чего не понимали многие: преобладание в Лизе этического начала, его господствующую роль в ее душевном укладе. Но он понял или заметил это—как отличный читатель, и отчетливо выразил свое понимание—и только. Ни художественно-критического, ни психологического анализа образа Лизы он не дал.

В 1859 году Тургенев написал «Накануне». После «Дворянского гнезда» это был еще шаг вперед и новое блестящее доказательство расцвета художественной силы Тургенева. Пора было дать надлежащую оценку этой силы, измерить ее. Чтобы это сделать, нужно было прежде всего определить жизненное значение образов, созданных поэтом, и взглянуть на самую действительность — как освещается она светом художественных идей, истекающих из этих образов. Это и сделал Добролюбов в знаменитой статье о «Накануне», озаглавленной «Когда же придет настоящий день?»

В лице Добролюбова Тургенев впервые встретил настоящего критика.

Если от художника мы требуем, чтобы он не только отражал жизнь в образах—как в зеркале, но, отражая, обобщал, освещал и истолковывал ее, то от критика мы требуем, чтобы он объясняя художника, дал нам больше того, что мы уже получили от последнего. Если критик только отражает и передает то, что дал художник, то его «критическая» работа—ненужна, бесплодна. При этом даже меткое указание сильных и слабых сторон художественного произведения, имея, конечно, свое значение, не может заполнить пробела, являющегося следствием недостатка самостоятельной—в своем роде творческой работы критики. У Добролюбова оценка сильных и слабых сторон художественного произведения отступала на второй и даже на третий план; он обращал мало внимания на так называемые «красоты» произведения, равно как и на его недостатки. Но зато с тем большею силою развивал он свое собственное творчество, как самостоятельный мыслитель, обладающий своим запасом идей, одаренный редким чутьем действительности, исключительною отзывчивостью на запросы жизни. Говорят, что критик должен прежде всего «понимать» поэзию. И совершенно напрасно говорят, ибо это само собою разумеется: как нельзя быть музыкальным критиком, не понимая музыки, не имея слуха, так, конечно, нельзя быть и критиком поэтических произведений, не понимая поэзии. Нет ни малейшей надобности настаивать на этом. Гораздо нужнее другое утверждение, гласящее, что критик должен прежде всего понимать жизнь, во-первых, в смысле знания и понимания той среды, из которой взяты образы художника, а потом, что еще важнее—

в смысле глубоких сочувствий всему человеческому, в смысле живой отзывчивости на страдания и на радости людские, наконец,—чуткости совести, как надежного мерила человеческого достоинства и всех отношений личности к обществу, мерила, изощренного общим—прогрессивным и жизнеспособным — воззрением на задачи личности и общества. Всем этим Добролюбов обладал в высокой степени.

Юноша с умом зрелого человека, с сильным, установившимся характером, натура в одно и то же время и нежная, и суровая, высокий дух, закаленный в сложной внутренней работе самовоспитания, редкая чистота нравственной личности, чуждой каких бы то ни было компромиссов или уклонений, преданность идее и идеалу, наконец выходящие из ряда умственные силы и яркий талант критика, публициста и поэта—таков был Н. А. Добролюбов, основатель реальной критики, истолкователь Островского, Гончарова, Тургенева и частью Достоевского, воспитатель поколения 60 и 70 годов.

Статья о «Накануне», как и другие большие статьи Добролюбова, представляет собою законченное, самостоятельное целое, стоящее, так сказать, на равных правах с разобранным в нем произведением художника. Если статью Добролюбова можно назвать критическим комментарием к повести Тургенева, то с таким же правом можно назвать эту повесть художественною иллюстрациею к статье Добролюбова. Стройное развитие основной мысли, соразмерность частей, мастерство анализа характеров и соответственных явлений жизни, выдержанность тона, экономия литературных средств—таковы, характерные для Добролюбова, черты, делающие эту статью, как и другие, произведением в своем роде творческим, имеющим самостоятельное значение.

К самому началу 60 годов относится перл Тургеневского творчества, роман «Отцы и дети», вызвавший в нашей литературе целую бурю разноречивых суждений, страстных порицаний, негодования, недоразумений, восторженных похвал. Среди этого шума ярко выделяется блестящая статья Писарева («Базаров», «Русск. Слово», 1862, № 3; Сочин., т. II). Как известно, Писарев, в противоположность Антоновичу, усмотревшему в Базарове клевету на молодое поколение, взял Тургеневского героя под свою защиту и смело объявил, что «Базаров»—представитель нашего молодого поколения», что в «его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими долями рассыпаны в массах»... Даровитый писатель, яркий представитель молодого поколения 60 годов, находил что «Тургенев вдумался в тип Базарова и понял его так верно, как не поймет ни один из наших молодых реалистов».—В таком понимании Базарова, а равно и в высокой оценке его натуры, характера и ума сошелся с Писаревым и другой критик, принадлежавший к одной из разновидностей славянофильства,

Н. Н. Страхов (с статье об «Отцах и детях», во «Времени», апрель; перепечатана в книге «Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом», С.-Петерб., изд. 2-е, стр. 1—49).—Обе статьи, Писарева и Страхова, имели несомненное значение в деле установления правильного понимания одной из крупнейших фигур нашей художественной литературы—Базарова, а с тем вместе и в деле выяснения заслуг Тургенева. Здесь невольно вспоминается то место в письме Тургенева к Случевскому (14 апр. 1862 г.), где романист говорит: «если читатель не полюбит Базарова со всею его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью,—если он его не полюбит, повторяю я,—я виноват и не достиг своей цели».—И вот оказывается, что представители двух различных, во многом противоположных направлений в самом деле полюбили Базарова,—и этим показали, что Тургенев «достиг своей цели».—В характеристике Базарова, сделанной Страховым, нужно отметить взгляд на Базарова, как натуру аскетическую, и притом—высшего порядка. «Глубокий аскетизм проникает всю личность Базарова; эта черта не случайная, а существенно необходимая. Характер этого аскетизма совершенно особенный... Базаров отрекается от благ этого мира, но он делает между этими благами строгое различие. Он охотно ест вкусные обеды и пьет шампанское; он не прочь даже поиграть в карты... Базаров понимает, что простые или чисто телесные удовольствия гораздо законнее и простительнее наслаждений иного рода. Базаров понимает, что есть соблазны более гибельные, более растлевающие душу, чем, напр., бутылка вина, и он бережется не того, что может погубить тело, а того, что погубит душу. Наслаждение тщеславием, джентльменством, мысленный и сердечный разврат всякого рода для него гораздо противнее и ненавистнее, чем ягода со сливками или пулька в преферанс. Вот от каких соблазнов он бережет себя; вот тот высший аскетизм, которому предан Базаров». («Крит. статьи», стр. 14—15).—Вот именно из этого аскетизма натуры Базарова Страхов и выводит отрицание поэзии, искусства, эстетики, любви и т. д., всего, что так сказать, размягчает и услаждает души. Я вижу здесь некоторую ошибку: отрицание поэзии и вообще искусства едва ли вытекает с психологическою необходимостью из того аскетического (если уж брать этот термин) уклада натуры, какой мы видим у Базарова. Ведь базаровский аскетизм—не средневековый, не монашеский; он также—не религиозного порядка, а равно не может быть назван моральным в тесном смысле. Это—аскетизм суровой, гордой, независимой личности, это также—аскетизм «революционера». Такой аскетизм вовсе не обязывает отрицать искусство. Он побуждает только к коренному изменению понятия о нем: искусство—наслаждение, поэзия—забава и украшение жизни должны быть заменены понятием о них, как о высшей деятельности духа, пре-

следующей иные, высшие и лучшие цели, служащей обществу, задачам прогресса, благу народному. Так ставил вопрос, напр., Добролюбов, натура того же «аскетического» или, скажем лучше, стоического пошиба. Иначе смотрел Писарев, натура отчасти «эпикурейского» склада. Он упрекает Тургенева именно в том, что он заставил Базарова отрицать эстетику, искусство поэзию. Мы не предъявим Тургеневу такого упрека и только повторим то, что сказано об этом в главе I, IV: это было одним из выражений, присущего Базарову, стремления к внутренней свободе. Кроме того, здесь сказалась черта времени: отрицание искусства входило в кодекс «нигилизма» 60-х годов, хотя этот «пункт» признавался далеко не всеми представителями этого направления.—Любопытно отметить в статье Страхова еще следующие две мысли, относящиеся все к тому же вопросу (об отрицании искусства, а затем и других высших проявлений духа человеческого,—философии и даже науки): 1) отрицание искусства и всего «изящного», по мнению Страхова, это русская национальная черта. «Базаров в этом случае,— говорит критик, — представляет живое воплощение одной из сторон русского духа. Мы вообще мало расположены к изящному; мы для этого слишком трезвы, слишком практичны. Сплошь и рядом можно найти между нами людей, для которых стихи и музыка кажутся чем-то или приторным, или ребяческим. Восторженность и высокопарность нам не по нутру; мы больше любим простоту, едкий юмор, насмешку. А на этот счет, как видно из романа, Базаров сам великий художник» («Крит. статьи», стр. 20). Здесь есть доля правды, но ей мешает смешение понятий «искусства», «изящного», «восторженного» и «высокопарного». 2) Отрицание искусства, философии, отвлеченной науки представлялось Страхову явлением не случайным, не местным (напр., в России), наконец, не просто «нигилизмом», а явлением всеобщим, европейским, имеющим глубокий смысл, можно сказать, исторически-необходимым. Критик видит в этом следствие «разногласия между жизнью и мыслью», которое «никогда так сильно не чувствовалось, как теперь» (стр. 25). Это, конечно, преувеличено, и мысль недостаточно разъята; но в ней есть зародыш воззрения на Базарова, как на широкий психологический тип, имеющий общечеловеческое значение.

Отметим еще заключительное суждение Страхова о Базарове: «Базаров вышел человеком простым, чуждым всякой изломанности и вместе крепким, могучим душою и телом. Все в нем необыкновенно идет к его сильной натуре. Весьма замечательно, что он, так сказать, более русский, чем все остальные лица романа. Его речь отличается простотою, меткостью, насмешливостью и совершенно русским складом... Базаров есть первое сильное лицо, первый цельный характер, явившийся в русской литературе из среды так называемого образованного общества»... (стр. 29).

Появление в 1867 году романа «Дым» навлекло на Тургенева град нареканий с различных сторон, в том числе и со стороны передовых славянофилов, к числу которых принадлежал Н. Н. Страхов, весьма близко подходивший по основным воззрениям, к идеям и идеалам Герцена. Страхов отозвался полемическою статьею в «Отечеств. Зап.» 1867 г. (Краевского), хорошо выражающею точку зрения автора, но ничего не дающею для истолкования такого крупного вклада в нашу художественную литературу и вместе с тем в нашу общественную мысль, как роман-сатира или даже роман-памфлет «Дым» («Критич. статьи», стр. 50 и сл.).

Со стороны западников выступил П. В. Анненков—со статьею «Современная история в романе И. С. Тургенева «Дым» («Вестн. Европы», 1867, июнь.—«Воспомин. и крит. очерки», отд. II, стр. 342 и сл.), где правильно показан и смысл, и значение романа. Здесь между прочим отмечен и переход к тому, что можно было бы назвать «третьей манерой» Тургенева. Это именно—усиление сатирических приемов, резкие черты, переходящие в карикатуру, избыток едкой иронии и злых сарказмов. По этому поводу Анненков говорит: «Он (Тургенев) так приучил читателей к тонким чертам, мягким очеркам, к лукавой и веселой шутке, когда ему приходилось смеяться над людьми, к изящному выбору подробностей, когда он рисовал их нравственную пустоту, что многие не узнали любимого своего автора в нынешнем сатирике и писателе, высказывающем все свои впечатления прямо и на-чистоту. Некоторые даже спрашивали, что с ним сделалось?—С ним ничего не сделалось, кроме того, что на него низошла минута, часто являющаяся в жизни замечательных общественных деятелей, когда потребность быть искренним и откровенным превозмогает у них все другие соображения»... («Восп. и крит. оч.», II, стр. 343—344).

Во «Введении» мы видели, под влиянием каких обстоятельств «низошла» на Тургенева эта «минута» полной откровенности.

К этой же «третьей манере» принадлежит и «Новь» с ее сатирическими фигурами Калломейцева и Сипягина. Напротив, молодое поколение (Нежданов, Соломин и др.) написано в стиле «второй манеры».

Общий обзор художественной деятельности Тургенева сделан в известных сочинениях—Ореста Миллера («Русские писатели после Гоголя»), проф. Иванова («И. С. Тургенев. Жизнь, личность, творчество»), в книге А. Е. Грузинского («И. С. Тургенев», изд. Т-ва «Грань»).

Полезным пособием для ознакомления с литературою о Тургеневе может служить «Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева», составленное В. Зелинским, и «Словарь литературных типов», т. I, «Тургенев», изд. журнала «Всходы». С.-Петерб. 1908.

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

К странице 168.

Психическое явление, известное под именем нравственного начала в человеке, представляется как бы двойственным, словно оно, выражаясь фигурально, спаяно из двух разнородных элементов — индивидуального и социального. Эту двойственность нетрудно заметить помощью самонаблюдения. Когда нравственное чувство пробуждается к деятельности, когда слышен голос совести, карающий, предостерегающий или, напротив, ободряющий, тогда человеку становится ясно, что в этом деле его внутреннее «я»—само себе и судья, и подсудимый. Пусть другие, пусть все общество оправдывают и одобряют мой поступок, который моя совесть осуждает—я не поверю общественному мнению и приговору, я поверю своей совести. Возможно, что одобрение других поддержит меня в этом случае, и я буду стараться не слышать голоса своей совести; но можно утверждать наверное, что это мне не удастся. В лучшем (или, правильнее, в худшем) случае голос совести будет отчасти заглушен, или я приучу себя не обращать на него должного внимания, не слушаться его,—но нет таких сил, которые заставили бы его замолчать, которые бы упразднили мою совесть,—пока, разумеется, я человек нравственно- доровый, нормальный.—И наоборот: если моя совесть меня одобряет, то, сколько бы ни осуждали меня другие, общественное мнение, весь мир, я поверю своей совести, хотя и буду, вероятно, страдать от этого разлада между моим нравственным сознанием и общественным мнением. Исход конфликта может быть разный, напр., тот, что, по слабости характера или по другим причинам, я подчинюсь общественному мнению и требованию, и буду говорить и поступать так, как хочет общество и вопреки моей совести. Но ведь голос ее все-таки будет слышен и даже станет еще громче, одобряя меня за прежнее, осуждая и терзая за второе, за уступку обществу.—Такого рода случаи достаточно известны всем нам и легко наблюдаются, легко улавливаются сознанием и крепко запечатлеваются в памяти, ибо совесть—это нечто могущественное, неумолимое, неистребимое (опять напомню — у лиц нравственно-нормальных); она в самом деле

> Когтистый зверь, скребящий сердце...
> Незваный гость, докучный собеседник,
> Заимодавец грубый...

В результате таких самонаблюдений получается у нас воззрение на нравственное чувство с его органом—совестью, как на нечто глубоко-личное, самостоятельное, самовластное и—антисоциальное. Пусть по многим и многим пунктам моя совесть

требует того же, чего требует и общественное мнение: это значит, мое нравственное развитие стоит на том же уровне, на каком находится нравственное развитие других людей, составляющих общество, или, по крайней мере, большинства; но это не значит, что моя совесть услужливо и податливо применяется к совести других. По другим пунктам они могут разойтись, и тогда ясно обнаружится вся неподатливость, негибкость совести. Как сила социальная, совесть или, возьмем шире, нравственная личность человека есть сила «нестадная», недисциплинированная, плохой рядовой, неутомимый, но своенравный, не признающий ответственности общественный работник. И чем выше и сложнее становится, в порядке прогрессивной эволюции, нравственное начало в человеке, тем большей автономии достигает оно, и с тем вместе ярче обнаруживаются его антисоциальные стремления, грозя даже превратить добрую половину человеческой личности в силу, совсем негодную для социальной жизни, для общественной упряжки.

Такова психологическая картина, которая представится нам, если мы, наблюдая нравственное начало, сосредоточим наше внимание исключительно на тех сторонах или свойствах его, которыми оно обнаруживается—как начало строго-личное, индивидуалистическое, самобытное, самодовлеющее и автономное. И эта «картина» не фикция,—мы найдем ее, в разных видах, с различными вариациями, в самой действительности и еще—в психиатрических лечебницах. История знает фанатиков и аскетов нравственного чувства, бегущих из общества, с которым их совесть не может ладить,—мучеников своей совести, ставшей слишком автономной и превратившейся в слишком чувствительный аппарат, — далее маниаков нравственных идей—ригористов вроде того «изверга добродетели», о котором говорит Тургенев в известном стихотворении в прозе,—нравственных ипохондриков, страдающих муками совести от воображаемых грехов, и т. д. и т. д. Здесь найдутся явления весьма различного порядка и достоинства; мы видим тут и людей, достигших высшей ступени нравственного развития, наибольшей утонченности нравственного чувства, людей—морально здоровее здоровых, людей, так сказать, «сверх-нормальных», но мы найдем здесь и людей анормальных, уклоняющихся в сторону от нормы, субъектов болезненных.

Теперь взглянем на другую—противоположную—сторону «нравственного начала». Как оно ни индивидуально, ни автономно, однако во всех нас неискоренимо сознание, что оно—социально. Пусть на каждом шгу оно обнаруживает свои антисоциальные стремления, но все мы отлично чувствуем и знаем, что без него социальная жизнь была бы невозможна. И по справедливости, настоящими, подлинно-антисоциальными элементами являются не те люди, у которых нравственное чувство высоко развито и действует автономно, а те, у которых оно слабо развито, атрофи-

ровано или совсем отсутствует, как у нравственно-сумасшедших.— Мало того. Мы хорошо знаем, что тонко-развитое, автономное, следовательно, на вид «антисоциальное» нравственное чувство работает не только за свой, но и за чужой счет,— совесть очень моральных натур страдает сплошь и рядом за чужие грехи, за общественные несовершенства и равно находит удовлетворение при виде чужих добрых дел, общественного совершенствования,—стало быть, ее действие, ее «компетенция» переходит за пределы личности, и она становится силою социальною.

Примиряя обе точки зрения, мы скажем, что нравственное начало с ее органом—совестью—есть психическое явление не антисоциальное, а сверх-социальное. Высоко-моральная личность, поднявшаяся над данным уровнем нравственного сознания, находится в разладе с обществом, но, уже одним фактом своего существования, она содействует повышению нравственного уровня и создания иной общественности—на высших, нравственных началах. Она—сила не разрушительная, а созидательная. Человечество совершенствуется—муками совести своих праведников.

Присмотримся несколько ближе к этой — социальной или сверх-социальной стороне или, скажем, «тяге» нравственного сознания.

Это прежде всего—тяга личности к тому, что—«не я»,—сперва к ближайшей среде, семейной, классовой, общественной, потом—национальной, потом—вообще человеческой, наконец—всемирной, космической. Разница—в широте захвата, принципиально же нет противоречия между тягою или любовью ко всему человечеству и даже космосу и, следовательно, божеству и тягою или любовью к родным, своим, к ближайшей среде. Человечество и космос являются здесь как бы продолжением ближайшей социальной среды. И понятно: чем нравственное сознание выше, сложнее, тоньше, совершеннее, тем более обширного района или поприща требует оно для своей деятельности. Заурядно-моральный человек любит семью, близких, родину и мучится совестью или радуется за них, при чем эта любовь, эти муки и радости, вообще работа совести, прекращаются на границах этих сфер. Человек с более развитым нравственным сознанием в своей моральной жизни и деятельности выходит за эти пределы. Высоко-моральной натуре уже тесно даже все человечество, и ей нужен весь мир, космос, божество.

Надеюсь, с этой точки зрения становится ясным присутствие, скрыто или явно в нравственном чувстве, именно в его социальной тяге, таких свойств, в силу которых оно становится религиозным. Религиозное чувство или «религиозная тяга» есть в существе своем перерожденное, расширенное и усо-

вершенствованное социальное чувство или «общественная тяга» личности [1]).

Представим себе теперь человека, нравственная жизнь которого была бы целиком построена на первой—индивидуалистической, автономной—половине морали: это был бы величайший эгоист, «изверг добродетели», занятый только собою, вечно любующийся собой, и вместе с тем—человек душевно-одинокий и потому душевно-бессильный. Нравственное сознание такого человека было бы замкнуто в пределах его личности, оно не имело бы других поприщ для деятельности и по необходимости притупилось бы. Для правильной работы нравственного чувства, для дальнейшего развития нравственного сознания необходим не только аппарат совести, более или менее чуткий, но еще необходима и наличность того морального материала, над которым совесть призвана работать; а этот материал, сумма добра и зла человеческого, поставляется или вырабатывается обществом, человечеством. Совесть есть сила, и ей нужно работать,—и ее тянет туда, где есть над чем поработать,—к обществу, к человечеству.

«Социальная тяга» или та, другая половина морали, о которой мы только-что говорили, является началом, уравновешивающим силу моральной автономии, ограничивающим исключительное—эгоистическое—господство нравственного сознания в человеке. Всякий нормальный человек это чувствует и совершенно инстинктивно стремится, так сказать, разряжать свою нравственную силу в обществе, найти в социальной среде точки приложения для этой силы.

Это стремление, психология которого, кажется, достаточно ясна, приводит попутно к тому, что в человеке оживляется сознание своей зависимости от общества; он склонен ставить общество выше себя; он видит в обществе источник всего, чем «жив» человек; он сознает далее превосходство организованной общественной силы над своею индивидуальною. Оттуда—особый порядок чувств, род как бы «культа» в отношении к общественному и еще более государственному целому. Этот порядок чувств у народов древности частью был очень близок к религиозному, частью совпадал с ним.

---

[1]) Изучение древних политеистических религий (напр.. индусов, иранцев, греков) наводит на мысль, что первоначально религиозный кругозор людей был очень тесен и едва-едва выходил за пределы небольших социальных групп, и что древнейшими божествами были не те, которых называют божествами природы (как Солнце, Небо, Луна, Звезды и пр.), а те, которых можно назвать «социальными», как-то: священный Огонь, божество семейное, общинное, племенное, государственное, души предков, гении рода, далее, божества—покровители княжеской власти, боги-судьи и т. д. И мир этих божеств построялся по образу и подобию общественной жизни людей. Общество богов было отражением человеческого общества. Это—то, что покойный Гюйо называл «социоморфизмом». — Тотемы диких относятся сюда же, как мифические «родоначальники», а также и другие зооморфические божества, как отражение частью симбиоза человека с известными животными, частью постоянных столкновений с ними.—Обоготворение природы, как я думаю, относится к более позднему периоду.

Дальнейшее развитие личности, прогресс индивидуализма, более яркое выражение того, что я называю «сверх-социальным» в духовной жизни, в нравственных стремлениях личности, все это приводит к расширению пределов «социальной тяги». Из общественной в тесном смысле она становится в о о б щ е ч е л о в е ч е с к о й. Нравственная личность, выходя за грань личной жизни, уже не удовлетворяется тем материалом, который она находит в ближайшей общественной среде, в своем круге, классе, народе, государстве, нации. Совесть начинает отзываться на все, что происходит в мире человеческом и даже за его пределами, в природе, в космосе. Религия и метафизика приходят тут ему на помощь. И если «социальная тяга» вызывала в нем особый порядок чувств и настроений, похожих на религиозные, то эта общечеловеческая и космическая тяга пробуждает уже настоящие религиозные чувства. И вникая в свой внутренний мир, чувствуя, как нравственное «я», с его автономностью, уравновешивается и оздоровляется этим расширением сознания и моральных стремлений на все человечество и на весь космос, человек с психологическою неизбежностью склоняется к тому, чтобы в самом явлении нравственного чувства и совести, в «категорическом императиве» усматривать нечто всемирное, космическое и притом — окутанное тою тайною, тою неразгаданностью, которая присуща космосу. Так п с и х о л о г и ч е с к и обоснована, так воспитана в нас, расширением сознания и нравственных стремлений за пределы социальной среды, умственная наклонность приписывать явлению морали и совести сверхчувственное (трансцендентное) происхождение, что и было впервые философски развито Кантом. Но л о г и ч е с к и это не обязательно. Ведь из того, что моя моральная автономия находит себе уравновешивающее начало в любви к человечеству, в метафизических созерцаниях, в широком религиозном чувстве и т. д., строгая логика не выведет никакого определенного заключения касательно п р о и с х о ж д е н и я морали,—заключения, которое было бы для всех логически обязательным. Логика говорит здесь лишь одно, именно, что мораль и работа совести развиваются в направлении наибольшего расширения сферы их действия, переходя даже за пределы человечества и теряясь в бесконечности космического. Это—факт эволюции. И само сверхчувственное (трансцендентное) стало достоянием сознания не только в силу развития мысли, но и в силу указанного расширения морального диапазона личности.

И когда человек, обладающий высоко-развитым нравственным чувством и утонченным аппаратом совести, станет пристально и «неотвратно» всматриваться в свой внутренний мир, в таинственную лабораторию своей совести, то его умственный взор увидит либо божество, либо космос.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

		Стр.
Введение.	. . . . .	3
Глава I.	Базаров («Отцы и дети»)	27
Глава II.	«Довольно» и «Призраки» как продукты субъективного творчества и связь их с некоторыми сторонами натуры Базарова.	46
Глава III.	«Новь» и тип Соломина.	80
Глава IV.	Обзор и классификация женских типов. Натуры рациональные.	94
Глава V.	Натуры иррациональные. Зинаида («Первая любовь») . . .	105
Глава VI.	Вера (героиня «Фауста»)	117
Глава VII.	Лиза (героиня «Дворянского гнезда»)	149
Глава VIII.	Разбор «Дворянского гнезда» вообще и образа Лизы в частности со стороны художественных приемов.	176
Приложение I	. . . . .	202
Приложение II	. . . . .	211

Duke University Libraries
D04587731Z

D045877312
DUKE-LSC